MONATSHEFTE

FÜR

MUSIK-GESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG.

DRITTER JAHRGANG

1871.

REDIGIRT

VON

ROBERT EITNER.

BERLIN.

Kommissions-Verlag von T. Trautwein (M. Bahn),
Königl. Hof-Buch- und Musikhandlung.
Leipziger-Strasse 107.

Nettopreis des Jahrganges 2 Thaler.

Sach- und Namen-Register.

Seite

A.

B.

C.

D.

Seite

E.

F.

G.

Mitglieder-Verzeichniss.

H. Algeier, evangel. Pfarrer, Ober-Beerbach
Petr. Altwirth, Chorreg., Reichersberg
M. von Asantschewsky, St. Petersburg
A. Asher und Co., London und Berlin
Ad. Auberlen, Pfarrer, Hassfelden
M. Bahn (Trautwein), Berlin
Georg Becker, Lancy
W. Bethge junior, Wilsleben
H. Bock (Bote und Bock), Berlin
Franz Commer, Prof., Berlin
A. Deprosse, München
Alfr. Dörffel, Leipzig
Carl Dreher, Carlsruhe
O. Dressler, Chordirekt., Weingarten
Rob. Eitner, Berlin
Dr. Faisst, Prof., Stuttgart
Edm. Friese, Musikd., Offenbach a/M.
Moritz Fürstenau, Dresden
Frz. Grunicke, Berlin
J. Ev. Habert, Gmunden
J. M. Heberle, Köln
Otto Kade, Musikd., Schwerin
Heimsoeth, Prof. Dr., Bonn
Kirchhoff und Wigand, Leipzig
Otto Kornmüller, Kloster Metten
Emil Krause, Hamburg
L. Liepmannssohn, Paris
Fr. Elis. Lindner, Berlin
List und Franke, Leipzig
Eman. Mai, Berlin
F. Melde, Dr. und Prof., Marburg
Freiherr von Mettingh, Zerzabelshof
C. L. v. Oertzen, Kammerherr, Schönberg
Wigand Oppel, Frankfurt a/M.
G. Rebling, Musikd., Magdeburg
Carl Riedel, Prof., Leipzig
Dr. Jul. Rietz, Kapellmeister, Dresden
A. G. Ritter, Musikd., Magdeburg
Jul. Rühlmann, Dresden
Wilh. Rust, Dr. und Musikd., Berlin
Dr. Jul. Schäffer, Musikd., Breslau
Wilh. Schell, Prof. und Dr., Carlsruhe
Raym. Schlecht, g. Rath., Eichstätt
L. Schlottmann, Berlin
Schrarer, Chordir. Rees
F. Simrock. Berlin
Jos. Seiler, St. Mauritz bei Münster
Dr. Spitta, Sondershausen
J. A. Stargard, Berlin
Joh. Straube, Berlin
G. W. Teschner, Berlin
J. Tresch, Prof., Eichstätt
L. Unterkreuter, Pfarrer, Villach
C. F. Weitzmann, Berlin
Franz Witt, Regensburg
Karl Zangemeister, Dr., Gotha.

Inhaltsverzeichniss.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

III. Jahrgang. 1871.	Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr. Kommissionsverlag von T. Trautwein (M. Bahn), Berlin, Leipzigerstr. 107. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	**No. 1.**

Was wir wollen?

Einen Sammelpunkt bilden für alle Bestrebungen in dem Fache der Musikgeschichtserforschung, und zwar wollen wir nicht allein die Gelegenheit bieten zum gegenseitigen Austausche neuer Entdeckungen, oder zur Klärung noch zu erledigender Streitpunkte, sondern uns auch gegenseitig die Hand bieten bei Herbeischaffung der Quellenwerke und zur Unterstützung bei Herausgabe von Geschichtswerken, wie deren Bekanntmachung im Publikum. Unser Wirkungskreis ist daher doppelter Art: nach Innen und Aussen, hier zur Wahrheit und Erkenntniss streben, dort das Publikum heranziehen und heranbilden, damit es Theil nimmt an den Kunstleistungen früherer Jahrhunderte.

Zwei Jahrgänge der Monatshefte liegen vor uns, und wir können mit einiger Befriedigung auf dieselben blicken, denn schon bieten sie ein so mannichfaltiges Material dar, dass sie als Quellenwerke nicht mehr zu übersehen sind.

Der Kreis der Interessenten nimmt immer grössere Dimensionen an und aus allen Gegenden Deutschlands und weiter hinaus laufen wichtige und interessante Arbeiten über geschichtliche Forschungen ein, die einen erfreulichen Fortschritt und eine erhöhte Regsamkeit dokumentiren.

Bei dieser Gelegenheit können wir nicht unterlassen, an die Herren Bibliothekare, denen die Aufbewahrung der alten Werke anvertraut ist, die Aufforderung zu richten, sich nicht nur als Hüter derselben zu betrachten, sondern mit Hand anzulegen, um die noch unbekannten und werthvollen Werke durch Beschreibung und kritische Beurtheilung allgemein bekannt zu machen. Auch in Kirchen,

Schulen und Seminarien an kleinen Orten ist es nöthig nachzuforschen, denn wie selbst dort die seltensten und werthvollsten alten Werke sich noch vorfinden, beweist der Spiegel der Orgelmacher und Organisten von Arnold Schlick (1511).

Das Publikum sei aber von Neuem auf die Bestrebungen der Gesellschaft für Musikforschung aufmerksam gemacht und zum Anschlusse an dieselbe aufgefordert. **Die Redaktion.**

Ob Druck, ob Schrift.

(Freiherr von Biedermann.)

Der Forschungstrieb unserer Zeit strebt nicht allein vorwärts, um aus dem bereits Errungenen immer neue Wunder zu schaffen, sondern er sucht auch im Vergangenen für die Wissenschaft neue Quellen sich zu erschliessen. Es ist nicht blos müssiges Interesse, welches den Archäologen nach den Ueberresten längst entschwundener Zeiten graben oder Archive durchstöbern lässt, es ist nicht blos die Lust am Sammeln, die den Kulturhistoriker zur Arbeit treibt, sondern es ist das Bewusstsein, dass alles, was die untergegangenen Generationen gethan und producirt, die Grundpfeiler sind, auf den unser Wissen und Schaffen basirt, und dass also die Kenntniss der Anfänge und des Entwickelungsganges einer Kunst oder Wissenschaft Anlass zu neuem Forschen geben und neue Aufklärungen bringen kann, deren Tragweite sich anfangs gar nicht übersehen lassen — mag nun das Endziel und das Ergebniss ein rein praktisches sein, oder auch nur ein rein wissenschaftliches scheinen. Ich sage scheinen, weil jedes, noch so einfaches Resultat einer Forschung schliesslich doch seine einflussreiche Verwendung findet.

Wer einen, und sei es auch nur ein kleiner Stein zu dem grossen Baue wissenschaftlicher Forschung beizutragen im Stande ist, sollte nie versäumen ihn zu bringen, um sein Einfügen in das Ganze zu ermöglichen, — denn oft ergänzt ein ganz unbedeutender Fund, der fürs Erste ganz werthlos erscheint, eine vorhandene Lücke oder ein fehlendes Glied in der grossen Kette des Wissens.

Von dieser Ansicht ausgehend bringe ich heute eine Wahrnehmung zur Kenntniss der Musikhistoriker, die, einmal bekannt, vielleicht zur Aufsuchung von Analogien anregt und dadurch zu weiteren Enthüllungen führen kann und die, von Fachmännern untersucht und als Thatsache festgestellt, von grossem culturhistorischem Interesse ist.

* * *

Ich kam vor einiger Zeit in den Besitz eines Messbuchfragments auf Pergament, dem Charakter nach aus dem 15. Jahrhunderte stammend. Es ist ein Introitus, Versus und Gloria für Domne. quinquages. mit Psalm 31, 2 und 77, 15. Die ursprüngliche Grösse

des Pergaments ist, da es etwas beschnitten, nicht genau anzugeben, jetzt ist es noch 16,9 cm hoch, 12,4 cm breit, die Schrift aber (mit den Noten) nur 15,5 cm hoch und 10 cm breit; die Buchstaben haben 0,5, die Notenlinien 1,0 cm Höhe. Die Initialen und Signaturen sind mit rother Farbe gemalt (2,0 cm hoch), die Noten auf fünfzeiligen Registern.

Dass das Blatt aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts, wenn nicht aus noch früherer Zeit stammt, geht aus der Schreibart michi statt mihi hervor, welche auf ein höheres Alter schliessen lässt.*)

Was die neuere Geschichte unsers Blattes anbelangt, die möglicher Weise nicht ohne Einfluss ist zu weiterer Verfolgung der weiter unten zu erläuternden Eigenthümlichkeit desselben, — so ist nicht viel, wenigstens nicht viel Entscheidendes zu sagen. Früher war dasselbe ein Umschlag eines bergmännischen Werkes,**) welches Buch wahrscheinlich zu Anfang dieses Jahrhunderts in Freiberg gekauft worden ist. Möglich also, dass es ein altes Freiberger Besitzthum gewesen und die Pergamente aus dem dortigen, in Folge der Reformation aufgehobenen Kloster herstammen. Doch dies nur beiläufig.

Dies alles macht nun freilich das Blatt noch nicht interessant und es giebt Handschriften dieser Art genug, aber ich behaupte, und dies ist, was das Blatt werthvoll und merkwürdig macht, dass es trotz seines Alters **gedruckt** sei.

Ich habe, ehe ich mit einer solchen Behauptung vor die Oeffentlichkeit trat, viele Handschriften verglichen und Fachmänner zu Rathe gezogen. Erstere führten mich zu der Ueberzeugung, dass die hier in Dresden mir zugänglichen Handschriften ähnliche Eigenthümlichkeiten, wie mein Blatt nicht zeigen. Letztere gaben mir zu, dass eine solche Wahrnehmung ihnen neu sei und dass sie mir zustimmen müssten, dass hier ein Druck vorliege.

Auch dies würde an und für sich keine Merkwürdigkeit sein, weil sich das Alter des Pergaments nicht mit apodictischer Gewissheit feststellen lässt, sondern es ist die Art, wie der Druck hergestellt zu sein scheint, die das Blatt merkwürdig macht, und etwas Neues, bisher Unbekanntes bietet.

Ich komme nunmehr zur Hauptsache. Die Buchstaben sind, wie der Augenschein lehrt, nicht mit ganzen Typen gedruckt, sondern aus einzelnen Theilen zusammengesetzt, so zwar, dass die, bei der gothischen Schrift stärkeren Köpfe der Grundstriche mit andern Stempeln, als jene hergestellt sind. Der Verfertiger — Schreiber kann man füglich nicht sagen, — hatte hierzu rhomboidale Stempel von

*) Man vergleiche darüber Le Grange's Glossarium unter michi.

**) Schönbergs, Ausführliche Berginformation von 1693.

verschiedener Grösse; zu den Grund- und zu den solche verbindende Querstrichen längliche, zu den Köpfen aber gleichseitige und druckte nun erst die Grundstriche und dann jene oben und unten auf. Dass ein solcher Druck mit der Hand geschehen musste, ist selbstverständlich. War nun ein solcher Druck der Vorläufer der späteren Druckerkunst und gab er vielleicht den ersten Impuls dazu, oder war es nur die Idee eines Einzelnen, der umgedreht, durch die auftauchende Buchdruckerkunst auf den Einfall kam, auf diese mühevolle Art eine gleichmässigere und zierlichere Handschrift herzustellen?

Es ist schwer, die von mir aufgestellte Behauptung durch Beschreibung zu begründen, doch will ich es versuchen, und die Anzeichen, die mich zu der ausgesprochenen Annahme verleiteten, hier zusammenstellen.

Die Zeit hat, wie das Allen bekannt ist, welche mit alten Codices und Drucken zu thun haben, die Farben verblichen und lässt sie mehr oder weniger bräunlich erscheinen. Bei den meisten Handschriften und Incunabeln ist nun das Verbleichen ein gleichmässiges, wenigstens insoweit die eine oder andere Stelle nicht geschützt gewesen war; hier aber, wo ein doppelter Druck vorliegt und zwar bei jedem Buchstaben die eine Type theilweise die andere überdruckte, ist das Verbleichen nicht gleichmässig, sondern diejenigen Stellen, wo die Farbe einfach war ist vergilbt, während die Stellen mit doppeltem Farbenauftrage, wo diese also dicker liegt, und somit dem Einflusse der Atmosphärilien besser widerstehen konnte, noch fast schwarz ist; man erkennt ganz deutlich die scharfe Begrenzung der einzelnen Stempel. Dieser Umstand allein würde aber nicht hinreichen einen „Druck" zu konstatiren, aber es kommt zweitens hinzu, dass die Typen der Grundstriche, sowie der Köpfe und Custoden von gleicher Grösse sind und zwar so genau, wie es selbst der eigensinnigste Maler nicht herzustellen im Stande wäre. Wenigstens wäre dies nicht möglich ohne Hilfslinien, zwischen welchen der Schreiber geschrieben hätte, von welchen man aber nicht die geringste Spur findet. Vergleichungen mit unzweifelhaften Handschriften, die ich auf der hiesigen Königl. Bibliothek (Dresden) anstellte, überzeugten mich, dass auch bei den schönsten derselben eine solche Gleichmässigkeit der einzelnen Buchstaben in Höhe, Breite und Lage der Spitzen, namentlich bei einer solchen Grösse derselben, nicht herzustellen ist; bei mir trifft alles bis auf den Zirkelstich. Endlich ist auch noch zu erwähnen, dass man bei einzelnen, besonders gut erhaltenen Lettern die Impression, welche die Stanze im Pergament gemacht hat, sehen kann. Die Feder bringt zwar auch eine ähnliche Vertiefung im Pergamente hervor, doch würde, läge eben eine Schrift vor, die von der Feder herrührende Vertiefung nicht eine über den ganzen Buchstaben sich gleichmässig verbreitende sein,

weil bei der Breite von 1mm der Strich nicht mit einem Male gemacht werden konnte.

Um alle mögliche Täuschung zu vermeiden und etwaigen Einwendungen zuvorzukommen, habe ich ferner die Farbe darauf chemisch untersucht, ob sie Tinte sei, in welchem Falle allerdings, trotz aller Anzeichen, von einem Drucke nicht die Rede sein könnte. Die Buchstaben aber widerstanden den Reagenzien, während die Noten- und Randlinien, sowie einige ♭, welche vor Noten gesetzt sind, offenbar als mit Tinte hergestellt sich ergaben. Deutlicher als die Beschreibung wird das Facsimile, welches von einem Ausschnitt des Pergamentes genommen worden ist, den Ueberdruck der verschiedenen Stempel klar machen, wenngleich dasselbe auf minutiöse Genauigkeit keinen Anspruch macht.

Dies die Gründe, welche meinen und die Zweifel derjenigen, welchen ich das Blatt vorlegte, vollständig beseitigten und uns zu der Annahme bewogen, dass wir es mit einem **Handdrucke** zu thun hätten. Da nun bisher meines Wissens eine derartige Herstellung von Schrift und Noten, überhaupt eine derartige Druckart nicht bekannt ist — denn dass es sich um keinen petruccischen Erstlingsdruck handelt ist wohl ausser Zweifel — so glaubte ich mit der Bekanntmachung meiner Wahrnehmung oder Entdeckung nicht Anstand nehmen zu dürfen. — Hauptsächlich aber handelt es sich darum aufzufordern Vergleiche anzustellen mit andern Messbüchern, und nachzusehen, ob sich anderwärts ähnliche Erscheinungen auffinden lassen, dann weiter zu konstatiren, woher und aus welcher Zeit sie stammen, und endlich, wenn möglich festzustellen, ob und in wie weit dieser Druck mit der jedenfalls späteren Erfindung der Buchdruckerkunst im Zusammenhange stehe.

Johann Oyart von Köln, senior, 1524 — 1550,
Johann Oyart von Köln, junior, 1550 — 15..

Organisten zu Weimar.

Die verdienstlichen Forschungen von Ernst Pasqué (siehe Nr. 4 der niederrheinischen Musikzeitung, 28. Januar 1865)*) nach Urkunden des gemeinschaftlichen Archives zu Weimar, haben mit zuverlässiger Bestimmtheit nachgewiesen, dass ein Johann Oyart von Köln als Organist in der Schlosskirche zu Torgau bei dem Churfürst von Sachsen Friedrich dem Weisen in Diensten gestanden hat. Unter vielen andern interessanten Mittheilungen über diesen Künstler wird berichtet, dass er schon im Jahre 1524 als Schlossorganist angestellt gewesen ist und am Sonntage Martini 1526

*) Darnach das Torgauer Gymnasialprogramm von Dr. Otto Taubert, Jahrgang 1870.

eine Bestallung „auf Lebenszeit“ von Johann dem Beständigen erhalten habe.

So werthvoll die Angaben über diesen unbekannten Tonkünstler auch sind, so bedürfen sie doch der Vervollständigung und ich glaube der Kunstgeschichte nur zu nutzen, wenn ich sie durch nachstehende Mittheilungen zu ergänzen suche.

Es hat nämlich ausser dem hier erwähnten Hans Oyart von Kölln, als dessen Todesjahr 1550 angegeben wird, noch einen Organisten in Weimar mit dem ganz gleichen Namen, Hans Oyart von Kölln, gegeben, der gleichwohl mit obigem Oyart nicht zu verwechseln ist, wie die Akten des geh. Staatsarchivs zu Dresden unzweifelhaft darthun. Es dürfte daher, um Irrungen zu vermeiden, gut sein, diese beiden Oyart durch den Beisatz senior und junior zu unterscheiden. Höchstwahrscheinlich ist dieser Oyart junior ein Sohn des obigen Oyart senior gewesen, und nach dem Tode des letztern im Jahre 1550 oder um weniges später im Amte als Schlossorganist gefolgt. Hans Oyart junior ward nämlich fünf Jahre nach dem Tode des Oyart senior von Johann Friedrich dem Mittleren im Jahre 1555 auf ein Jahr nach Dresden in die churfürstliche Kantorey gethan, um, wie der wörtliche Ausdruck lautet, „in der Musik in desto besser vbung vnd erfahrung zu kommen.“ Dies geht aus zwei Handschreiben hervor, die mir im Königl. Sächs. Geh. Staatsarchive in Dresden unter die Hände kamen. Dieselben lauten ihrem Inhalte nach wie folgt:

Unser freundlich Dienst vnd was wir Liebs und guts vermögen zuvor,

Hochgeborner Fürst, freundlich lieber Vetter und Bruder.

E. L. wissen sich freundlich zu erinnern, dass sich dieselber auf unser ansuchen in Jüngstem vnserm ehelichen beylager gegen vns freundlichen bewilliget, vnsern Organisten Johann Oyart ein Jhar lang, bei Ihrer Cantorey zu undterhalten, welches freundlichem erbieten wir uns gegen E. L. freundlich bedanken thun. Haben demnach darauff gedachten vnsern Organisten abgefertiget, freundlich bittend E. L. wolle vns zu besonderm freundlichem gefallen, das ehr in E. L. Cantorey für ein Organisten dis jhar vber (der Musik in desto besser vbung vnd erfahrung zu kommen —) vndterhalten werde, ihm auch noch gelegenheit seiner Leibsgebrechen in gnedigem befehlich haben, wie wir uns zu E. L. freundlich versehen. Des seindt wir vmb E. L. freundtlich zu verdienen willig.

Datum Weimar, den 1ten Juli, anno Dei, 1555.

Von Gottes gnaden Johann Friedrich
der Mittlere, Herzog zu Sachsen, etc.

m. pr.

Ein Jahr darauf wird auch wirklich dieser Oyart junior von Johann Friedrich dem Mittleren wieder aus der Kantorey zu Dresden zurückgefordert, wie das zweite darauf bezügliche Handschreiben zur Genüge darthut. Dasselbe lautet:

Unser freundlich Dienst, (ut supra.)

Nachdem E. L. eine Zeit langk unsern Organisten vnd lieben getreuen Hans oyart von Kollen (sic) in E. L. Kantorey, damit er der Musica jn desto besser vbung vnd erfahrung kehme, gehabt, dessen wir vns dan gegen E. L. freundtlich thun bedanken, als haben wir ihn jetzo wiederumb abgefordert Derowegen freundlich bittend, E. L. wollen ihm wider anhero zu vns gnediglich erlauben, vnd E. L. freundlich zu dienen, seindt wir hinwider geneigt vnd willig. Datum Weimar, Freitags nach Sebaldi, anno 1556.

Von Gottes gnaden Johann Friedrich
der Mittlere, Herzog zu Sachsen etc.
m. pr.

Für die Kunstgeschichte würde nun die Frage von Interesse sein, bei welchem Künstler in der Dresdner Kapelle dieser Hans Oyart junior seine Studien vollendet habe. Dieselbe lässt sich leider nur annähernd beantworten. Die archivalischen Berichte aus dieser Zeit erwähnen nämlich mehrere Hoforganisten. Gleich die erste von Churfürst Moritz im Jahre 1548 gegebene Cantoreyordnung macht bei der Stelle, wo das Verhältniss zwischen Kapellmeister und Hoforganist zur Erörterung kommt, einen gewissen Joachim Keller namhaft. Die erwähnte Cantoreyordnung schreibt nämlich vor, dass „alle Personen gross und klein neben vnserm Or-„ganisten Joachim Keller dem Capellmeister Johann Walther in „allen ziemblichen vnd billigen Sachen, sonderlich was das singen „vnd die Cantorey angehet, gepührlichen gehorsam und reverentz „erzaigen sollen.“ Dieser Joachim Keller scheint aber nicht lange allein als Hoforganist fungirt zu haben. Denn schon die zweite vom Churfürst August erneute und vom 1. Januar 1555 datirte Cantoreyordnung nennt zwei Hoforganisten, die sich wochenweise im Dienste abzulösen hatten. Als zweiten Hoforganisten führen die Verzeichnisse aber einen gewissen Philipp Galle an, der ungefähr bis zum Jahre 1578 im Dienste gestanden haben muss, da im Jahre 1579 seiner als eines Verstorbenen gedacht wird.

Auch Joachim Keller kann nicht viel länger als 1554 den Dienst als Hoforganist versehen haben, da um diese Zeit, 1554, Statt seiner ein anderer Hoforganist Jacob Mors angestellt ward. Da zur Studienzeit des jüngern Oyart in Dresden Philipp Galle die zweite Organistenstelle einnahm, während Jacob Mors 1554 an des ersten Hoforganisten Joachim Keller Stelle berufen ward, zudem der letztere aus einer alten berühmten Familie aus den Nie-

derlanden stammte, deren Mitglieder als Orgelbauer und Organisten weit und breit bekannt und gesucht waren, so ist wohl mit ziemlicher Bestimmtheit anzunehmen, dass unser Weimarsche Stipendiat Johann Oyart von Köln junior dem eben erwähnten Hoforganisten Jacob Mors zur Ausbildung im Orgelspiele übergeben ward. Da in jenen Zeiten aber eine höhere musikalische Bildung, auf die es in dem gegenwärtigen Falle ja ohne Zweifel abgesehen war, ohne die entsprechende Kunstfertigkeit auch in der Kunst des mehrstimmigen Satzes nicht gut denkbar war, so wird unser junger Stipendiat auch jedenfalls tüchtige Studien in der Komposition bei einem der damaligen churfürstlichen Kapellmeister haben machen müssen. Ob Johann Walther, der erste Kapellmeister in Dresden, diesen Unterricht übernommen habe, ist fraglich, da derselbe Michaelis 1554 pensionirt wurde, und wahrscheinlich sogleich nach seiner Emeritirung von Dresden nach Torgau, der Stätte seiner ehemaligen Wirksamkeit übersiedelt ist, was aus mehr als einer Andeutung hervorzugehen scheint. In diesem Falle dürfte wohl kein anderer der Lehrer des jungen Oyart gewesen sein, als der an Walthers Stelle aus Mailand berufene, damals schon ausserordentlich berühmte Niederländer Matthias le Maistre, der sich durch viele Kompositionen im geistlichen wie weltlichen Tonsatze schon um diese Zeit hervorgethan hatte. Leider sind mir etwaige Früchte dieser Studien von Oyart nicht zur Kenntniss gekommen.

Was die spätern Schicksale unsers Oyart junior gewesen sein mögen, ist mir zur Zeit nicht bekannt geworden. Vielleicht dass fernere Studien im jenseitigen Archive zu Weimar neue Ergebnisse über ihn zu Tage fördern. **Otto Kade.**

Das Pensionsdecret Johann Walther's.

Mitgetheilt von M. Fürstenau.

Als Herzog Moritz von Sachsen im Jahre 1548 nach der Schlacht von Mühlhausen in den Besitz des Kurhutes gelangt war, gründete er zu Dresden eine „stattliche Cantorei“ oder musikalische Kapelle und erliess zu diesem Zwecke d. d. Torgau den 22. September 1548 „am Tage Maurity“ eine Cantoreiordnung: so nannte man in jener Zeit die Urkunde, durch welche die Verhältnisse eines solchen Kunstinstitutes in künstlerischer, disciplineller und finanzieller Hinsicht geregelt wurden. Zum Kapellmeister der neuen Cantorei ernannte Kurfürst Moritz von Sachsen den berühmten Johann Walther, geboren 1496 „auf einem Dorffe ohnweit Cola in Thüringen“, Freund und musikalischem Berather Luther's und Melanchthon's, früheren Kantor und Kapellmeister der Kurfürsten Friedrich des Weisen, Johann des Beständigen und Johann Friedrich des Grossmüthigen, als welcher er meist in Torgau lebte; Herausgeber des ersten deutschen vier-

Facsimile.



stimmigen Gesangbuches der lutherischen Kirche (Wittenberg 1524). Bereits im Jahre 1554 bat Walther aus mannigfachen, nicht hierher gehörenden Gründen um Versetzung in den Ruhestand, die ihm denn auch in anerkennendster und huldvollster Weise durch Kurfürst August von Sachsen, der seinem Bruder Moritz 1553 in der Regierung gefolgt war, gewährt wurde. Das interessante Aktenstück lautet wörtlich folgendermaassen:

„Von Gottes Gnaden wir Augustus Herzog zu Sachssen, des heyligen Römischen Reichs Erzmarschall und Churfürst u. s. w. bekennen für uns, unsere Erben und Nachkommen und thun kund, allermenniglich: nachdem sich unser lieber getreuer Johann Walter der Elter bey Regierung des Hochgebornen Fürsten weyland unsers freundlichen lieben Bruders Herzog Moritzen Churfürsten zu Sachssen u. s. w. löblichen Gedächtniss, aufangs, als Sein Liebden in derselben Hof-Capell eine Cantorei angerichtet, sich zu einem Capellmeister bestellen und brauchen lassen, und in solchem seinem Ampt mit Abrichtung derer Knaben zum Discant und anderer Cantoren, ehe die Cantorei recht in Schwangk gebracht worden, sonderlich mit Ordnung der Gesänge und Zubereitung der Gesangbücher, viel Mühe, Fleiss und Arbeit haben müssen, und er uns oftmals underthänig anlangen und bitten lassen, weil er nunmehr fast alt und unvermöglich worden, ihn von dem Capellmeister-Ampt gnädigst zu erlauben; auch der gnädigsten Vertröstung nach, die gedachter unser freundlicher lieber Bruder seliger ihm thun lassen, mit einer jährlichen Pension auf sein Lebenlang zu begnaden und zu versichern. Dass wir demnach gedachten Walter von seinem Dienst und Capellmeister-Ampt gnädigst erlaubt, ihm auch 60 Fl. Münz aus Gnaden die Zeit seines Lebens aus unser Rentcammer reichen und folgen zu lassen verschrieben haben, thun solches auch hirmit und in Kraft disses Briefes und befehlen derwegen unserm itzigen und künfftigen Cammermeister, sie wollen dem berührten Walter die Zeit seines Lebens solche 60 Fl. zu zweien Terminen als Ostern und Michaelis, nächstkünftig Ostern mit der ersten Hälfte anzufahen, und hinfüro alle Jahr auf solchn Termin entrichten und folgen lassen. Sollen sie in Rechnung entnommen werden. Doch dass er sich bis auf künftig Michaelis noch bei unser Cantorei enthalte (aufhalte), dieselbig wiederumb in eine richtige Ordnung bringen und fassen helfe, damit die neuen und alten Cantores ihrer Stimm und Art halben zu singen in ein rechte liebliche Concordantz und Harmnoney gebracht werden möchten. Daran geschiecht unsere gefällige Meinung.

Zu Urkundt haben wir

Gegeben Dresden den 7. August 1554.

Walther ging bald nach seiner Pensionirung nach Torgau zurück, wo er 1570 starb.

Vergleichung mit Rochio dem welschen Musico

des niederländischen Knaben halben, so zwei Jahr in Italien underhalten und auf allen musicalischen Instrumenti perfect zu sein lernen soll.

Mitgetheilt von M. Fürstenau.

Bevor ich zur wörtlichen Mittheilung dieses „Vergleiches“ übergehe, seien noch einige kurze Bemerkungen zur Erläuterung desselben gestattet.

Die kurfürstlich sächsische Cantorei oder musikalische Kapelle zu Dresden, gegründet im Jahre 1548, diente wie damals alle derartige Institute, anfänglich nur kirchlichen Zwecken, nämlich der Ausführung der Musiken beim Hofgottesdienste, weshalb nur Sänger und Organisten in derselben angestellt waren. Bald machte sich jedoch das Bedürfniss geltend, die Cantorei auch zur Verherrlichung weltlicher Festlichkeiten, namentlich zur Unterhaltung bei der fürstlichen Tafel, heranzuziehen, weshalb man darauf bedacht sein musste, neben der Vokalmusik auch das Jnstrumentenspiel zu pflegen. Die ersten Instrumentisten der kurfürstlichen Cantorei nun, welche im Jahre 1553 urkundlich erwähnt werden, waren Italiener, die Brüder Benedict, Gabriel und Quirin de Tola aus Brescia. Sehr bald folgten diesen Künstlern andere Landsleute, unter welchen der bedeutendste der nachmals so berühmt gewordene kurfürstliche Kapellmeister Antonius Scandellus war.*) Diese Instrumentisten bezogen für die damaligen Verhältnisse sehr hohe Gehalte, bedeutend höher wie die Besoldungen der Sänger, ein Beweis, wie selten solche Künstler zu haben waren. So unselbstständig die Instrumentalmusik zu jener Zeit noch war, fing sie doch an, neben dem Gesange festeren und eigenen Grund und Boden zu fassen und an den Höfen wie in den Städten mit Vorliebe gepflegt zu werden. Die Hauptanregungen gingen in dieser Beziehung von Italien aus, wo um die Mitte des 16. Jahrhunderts schon tüchtige Instrumentalvirtuosen genannt werden, und das Instrumentenspiel unter Künstlern und Laien sehr verbreitet war. Ebenso gesucht wie die italienischen Instrumentisten waren zu jener Zeit für das Ausland die niederländischen Sänger, wenn sie auch nicht so hohe Gehalte bezogen, wie jene. Niederländische Sänger, Erwachsene und Knaben, werden in der kursächsischen Cantorei urkundlich

*) Vergl. Archiv für die sächsische Geschichte u. s. w. Leipzig 1865. Bd. 4 S. 167 ff. „Die Instrumentisten und Maler Brüder de Tola und der Kapellmeister Antonius Scandellus. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Sachsens im 16. Jahrhundert, von M. Fürstenau.“

zuerst im Jahre 1549 erwähnt. Bald kam man auf die sehr nahe liegenden Gedanken, Knaben oder junge Leute nicht blos im Gesange, sondern auch im Instrumentenspiel und zwar bei den Italienern unterrichten zu lassen und so gute Instrumentisten für die Kapelle heranzubilden; im Kapellknabeninstitut fand man hierzu reichliches Material. Der Inhalt des nachfolgenden „Vergleiches" giebt interessanten Aufschluss über die Art und Weise, wie solcher Unterricht mit den italienischen Instrumentisten vereinbart wurde.

„Nachdem Rochius Wasskontzynn von Bressa (Brescia) dem Churfürsten zu Sachsen unsern gnädigsten Herrn nun fast ein Jahr lang in seiner C. F. G. (Churfürstl. Gnaden) Musica vor einem Instrumentisten gedienet, sich auch in solchen Dienst für seine Person und mit Underweisung etzlicher zugeordneter Knaben dermassen gehalten, dass seine C. F. G. ihn wol länger zu einem Diener hätte leiden mögen, und sich aber unnlängst zugetragen, dass seines Weibes Vater in Italia mit Tode abgangen, derhalben seine Nothdurft erfordert, dass er zur Empfahung ihrer gebürenden Erbschaft wiederumb in Welschland verreisen müssen; zu dem, dass er auch berichtet, wie sein Weib die Zeit über als er mit ihr in Teutschland gewesen, vielleicht darumb, dass sie der Luft nit gewöhnet, fast für und für mit Schwachheit beladen gewesen, deren Ursachen halben seine C. F. G. ihm gnädigst vergönnet und nachgelassen, ihm auch über seine ordentliche Besoldung von wegen der Mühe und Fleises, die er bei den untergebenen Knaben (aufgewendet), mit Gnaden abgefertiget haben, dass er wohl zufrieden gewesen. Weil er aber einen niederländischen Knaben, Assmus Aichler genannt, eines Klingenschmidts Sohn zu Luttig (Lüttich) auf der Brücke wohnhaftig, welchen seine C. F. G. Kapellenmeister Mathias Lemayster mit sich aus Niederland gebracht*) und sich gegen seine Eltern hat verpflichten müssen auf seiner C. F. G. Begehren, auf allen Instrumenti zu unterweisen, angenommen, und doch denselben kurz halben der Zeit vor seinem Abreisen nit hat ausslernen können, so hat sich heut Dato seiner C. F. G. Camer-Rath und Hauptmann zu Gruna, Hans von Ponickau auf Pomsen, auf derselben seiner C. F. G. Befehl mit obgemeltetem Wasskontzynn desselben niederländischen Knaben halben nachfolgender Gestalt entlich verglichen: dass er gedachten niederländischen Knaben mit sich in Welschland nehmen, denselbigen

*) Matthias Le Maistre kam im Jahre 1554 nach Dresden und war der Nachfolger Johann Walther's im Kapellmeisteramte. Er brachte mehrere Sänger und 2 Sängerknaben mit. Vergl. Mittheilungen des K. S. Vereins für Erforschung und Erhaltung vaterländischer Geschichts- und Kunstdenkmale. 17. Heft. Dresden 1867: „Die Cantoreiordnung Churfürst August's von Sachsen vom Jahre 1555 Mitgetheilt von M. Fürstenau."

ein Jahr anderthalbs oder gleich ganzer zwei Jahr bei sich behalten, mit Kost, Kleidung und anderer Nothdurft versorgen, ihm auch vornemlich auf allen musicalischen Instrumenten, darauf er Rochus selbst kann, mit treuem Fleiss unterweisen und lernen soll, dass er nit allein einen jeden Gesang auf denselben Instrumenten nach den Noten recht perfect blasen, schlagen und geigen, sondern auch mit der Collratur, Lieblichkeit und Behendigkeit eines jeden Instruments vor einem vollkommenen Instrumentisten in einer jeden Stimme wol bestehen möge.*) Dagegen hat gemelder Hauptmann ihm anstatt seiner C. F. G. versprochen und zugesaget, wann er gedachten niederländischen Knaben solchergestalt wie gemeldet ausslernen und abrichten (wird), dass er bestehet, und ihn widerumb anhero gegen Dressden bringen werde, so sollen ihm alsdann einhundert Thaler von seiner C. F. G. wegen zu einer Verehrung und Belohnung gegeben werden. Daneben haben ihm seine C. F. G. itzo 60 Fl. zustellen lassen, damit er den Knaben mit einem Klepper zum hinaussreisen, und dann die Lerne-Zeit über mit Kost und Leibesunterhaltung desterbas (desto besser) versehen möge, doch soll Rochius den Knaben gewiss widerumb anhero liefern, wie sich dann auch genannter Assmus Aichler vor sich selbst und von seinetwegen der Kappellmeister verpflichtet und dem Herrn Camer Rath mit Hand und Mund gelobet und zugesaget hat, wann er bei seinem Meister Rochio aussgelernet habe, dass er sich weder in Italia noch anderswo nicht aufhalten oder verhetzen lassen, noch zu andern Herren wenden, sondern sich wiederumb anhero gegen Dressden verfügen und in seiner C. F. G. Dienst einstellen und bleiben will, darinnen seine C. F. G. ihn dann nach seiner Gelegenheit nothdürftig underhalten wollen. Zu Urkund sein dieser Vergleichung zwei gleichlauts (gleichlautende Exemplare) gemacht und von ihnen allen dreien unterschrieben, eine Rochio Wasskontzynn, der sich derselben Vergleichung soviel seine Person betrifft, treulich nachzusetzen aufs höchste verpflichtet, mitgegeben und die andere in der Churfürstl. Rent-Cammer verwahrt behalten worden. Geschehen zu Dressden den 17. Tag des Monats Martii nach Christi unsers Erlösers und Seligmachers Geburt fünfzehenhundert und im sieben und fünfzigsten Jahr."

Manfredus Barbarinus Lupus Corregiensis Italus.

Der Name Lupus ist so vielfach in der musikalischen Literatur, und so verschiedenen Autoren eigen, dass er den Forscher in der Musikgeschichte völlig zur Verzweiflung bringen könnte. Der in der Ueber-

*) Die sogenannten Manieren in der Tonkunst hiessen damals mit ihrem Kunstnamen Coloraturen und Figuren, die in einfache, zusammengesetzte und vermischte eingetheilt wurden.

schrift genannte Auktor führt diesen Namen auch, wird aber gewöhnlich Barbarinus genannt. Fétis kennt von ihm nur „Symphoniae, seu insigniores aliquot ac dulcisonae quinque vocum melodias super D. Henrici Glareani Panegyrico de Helvetiarum tredecim Urbium laudibus; Basileae, ex officina Hieronymi Curionis, impensis Henrici Petri 1558 in 8°." Dann: „Cantiones sacrae quatuor vocum, quae vulgo Muteta vocantur, novae compositae; Augustae Vindelicorum, per Philippum Uhlardum 1560 in 4° obliq." Auf einer Reise in die Schweiz fand ich in der Bibliothek zu St. Gallen einen grossen Schatz von Kompositionen dieses Meisters, und durch die Freundlichkeit des dortigen Herrn Bibliothekars Naef bin ich im Stande, darüber näheren Aufschluss zu geben. Die Kompositionen sind enthalten in den Codd. N. 542 und 543 auf Pergament im grössten Folio, sehr schön geschrieben und mit prachtvollen Miniaturgemälden geschmückt. Der erste Theil enthält die Gesänge für die Messe, der zweite die für die Vesper, wie der folgende Inhalt zeigt. Den Kompositionen liegt der Cantus firmus zu Grunde, der unverändert regelmässig im Tenor liegt. Obwohl mit Longis, brevibus et semibrevibus in saxonischer oder lombardischer Notenschrift bezeichnet, ist doch jede Choralnote unabhänging von ihrer Form für eine Brevis zu nehmen. Ich hoffte hier einen Schlüssel für den „Contrapunctus", Monatshefte f. 1870 N. 6, zu gewinnen und bemerkte mir die Anfänge der einzelnen Stücke, aber nicht eines stimmt, was auch nicht möglich ist, da dieser Codex vom Jahre 1528, jener einer späteren Zeit, 1562 angehört.

Was das Interesse dieses Codex noch besonders erhöht, ist die genaue Angabe seiner Entstehung, sowie der Aufschluss, den er über Verwendung der Orgel bei Aufführung polyphoner Werke gibt. Ein in derselben Bibliothek befindliches Manuscript ad. 1 443 in 4° enthält eine genaue Beschreibung dieser beiden Codices unter dem Titel: Praefatio F. Mauricii Enk, Palaiopolitani Rhoenatensis, Benedictini S. Gallo dedicati Monasterii conventualis in libros (quorum numero duo, qui et Cantionalia vulgo dicuntur) figurativos aliquot praecipuorum Festivitatum et variorum dierum festivorum Responsoriis et antiphonis etc. jussu et mandato Reverendissimi Domini D. Diethelmi in Christo patris et divina providentia jam dicti Monasterii immediate S. Rom. Apostolicae sedi subjecti Abbatis, Principis illustrissimi per Manfredum Barbarinum Lupum tribus figuralium vocum Symphoniis, manenti chorali per omnia dulciter consonio condecorata complectentes.

Nach einem sehr feurigen Lobe der figurirten Musik heisst es p. 46: Divino quodam S. Spiritus efflatu motus Reverendissimus in Christo Pater et Dominus D. Diethelmus etc. duas (ut vulgo vocant) figurativos, quorum prior ille aliquot, quae per anni circuitum praecipuis festivitatibus ad sacrosanctissimae synaxeos celebrationem cani

consuevere, complectitur officia; posterior vero aliquot Vesperas Responsoriaque variorum festorum et antiphonas cum aliis quibusdam ecclesiasticis cantionibus libros concinnari et hunc in modum et formam scribi, notificari et egregiis picturis illuminari, inventis ad hoc idoneis et honestis viris, mandato suo procuravit ac jussu. Inter quos Manfredus Barbarinus Lupus, Corregiensis Italus, musicus et symphonetes compositoriae (ut ita loquar) artis longe peritissimus, chorali modulationi voces adhuc tres dulcissimam per figurarum varietatem compositas superaddidit ingeniosissime; verum sic, ut nihilominus Choralis figuralibus dulcissime consonans per totum maneat integra. etc. Quae omnia ad finem optatum deducta **1560. 61. 62** et **63.**

Aus dieser Vorrede erfahren wir auch die übrigen Meister, welche zur Hestellung des prachtvollen Codices mitwirkten, nämlich: Caspar Haertli, Lindauensis, pictor. Henricus Keller, monasterii S. Galli Subprior et organoedus jucundissimus scripsit **1562.**

Da der Verfasser dieser Vorrede die figurirte Musik zu sehr erhoben, so wurde ihm der Auftrag eine zweite gleichsam als Fortsetzung der ersten zu schreiben, und in derselben dem Choralgesange das ihm gebührende Recht zu vindiziren.

ad 2. In diesem Codex findet sich wie oben gesagt die Anwendung der Orgel angegeben. So steht z. B. beim Introitus für Ostern: Resurrexi et adhuc tecum sum, bei jeder Stimme: „Organum et Chorus". Dasselbe findet sich beim ersten Kyrie, beim 4., 5. und 6. blos Organum. Ebenso ist auch im Gloria gewechselt zwischen diesen Bezeichnungen. „Et in terra pax hominibus" — Organum „Bonae voluntatis" — blos die Namen der Stimmen: Discant, Alt, Tenor und Bass. „Domine Deus" — Organum; „Gratias" Chor; „Domine fili" Chor; „Domine Deus Agnus Dei" Organum; „Qui tollis" Chor; „Qui sedes" Organum; „Quoniam" Chor; „Cum sancto spiritu" Organum.

Der Umstand, dass der letzte Vers mit Organum bezeichnet ist, dürfte zu dem Schlusse berechtigen, dass die Bezeichnung „Organum" die Begleitung des Singchores mit der Orgel bedeute und nicht bloss ein ersetzendes Eintreten der Orgel statt der Singstimmen, — wiewohl auch dieses — was damals schon ganz im Gebrauche war, — Statt gefunden haben mag.

(Schluss folgt.)

Seth Calvisius.

Leichpredigt, | Von der *Musica*, aus dem 16. Cap. des | Ersten Buchs der Chronica. | Beym Begräbnuss, des Weylandt | Achtbarn vnd Wolgelahrten Herrn.| *Sethi Calvisij* | Bey der Schul zu S. Tho- | mas in Leipzig *Collegae* vnd wol- | verdienten *Cantoris*, auch be- | rühmten *Chronologi*. | Welcher den 24. *Novembris Anno* 1615. | in Gott selig verschieden, vnd den 27. dessel- | ben Christlich zur Erden bestattet worden. | Gehalten durch | *Vincentium* Schmuck, der H. Schrifft *Doctorn*

vnd *Professorn*, Pfarrern | zu S. Nicolas daselbst. | Gedruckt zu Leipzig | bey Lorentz Kober. In 4°. 4 Bogen. (Die kursiv gedruckten Worte sind mit lateinischen Lettern gedruckt, die andern mit deutschen. (Exempl. in der Stadtbibl. zu Leipzig; Auktion der Jahn'schen Bibl. in Bonn 3 Thaler. Auszug daraus in der Allgem. musik. Ztg. Leipzig 1870 Nr. 30, 236 von Müller mitgetheilt. Wir erfahren daraus genaue Daten über sein Leben. Den 21. Febr. 1556 zu Gorssleben geboren — sein Vater hiess Jacob Kalwitz und war ein Bauersmann († 1564) — kam er 1569 nach Frankenhausen, 1572 nach Magdeburg auf die Schule. 1579 nach Helmstädt und 1580 nach Leipzig an die Pauliner Kirche als Repetant des Chores. Im Novemb. 1582 nach Pforta an die Fursten-Schule und 1594 im Mai als Kantor nach Leipzig an St. Thomas, woselbst er den 24. Novemb. 1615 starb.

Anleitung zur lateinischen Palaeographie von W. Wattenbach, Prof. in Heidelberg. Leipzig 1869 S. Hörzel. in 4°. IV und 23 Seit., 54 lithographirte Seiten. [20 Sgr.] Ein ganz vortreffliches Hilfswerk beim Lesen alter Schriften, besonders Handschriften.

Die Mensuralnotenschrift des XII. und XIII. Jahrhunderts. Dissertation von Gustav Jacobsthal, die in der allgem. musikalischen Zeitung, Leipzig 1870 Nr. 32—36 abgedruckt war, ist nun auch als Dissertation erschienen (in 8° 10 Sgr.) und durch die Buchhandlung zu beziehen. Wir erfahren aus einer Bemerkung am Schlusse, dass eine Fortsetzung derselben nebst Notenbeispielen in nächster Zeit folgen soll. Herr Dr. Jacobsthal ist ein Schüler H. Bellermann's und wir lesen unter den Thesen den Satz: „Das Verständniss der Musik ist nicht durch technische Fertigkeit auf Instrumenten zu erreichen, sondern stützt sich vielmehr auf die Kenntniss und Uebung der Vocalmusik.“ Besser und richtiger erscheint es uns, wenn der Satz so lautete:

> Das Verständniss der Musik ist nicht allein durch technische Uebung im Gesange und auf Instrumenten zu erreichen, sondern stützt sich ganz besonders auf die Kenntnisse in Theorie nnd Geschichte der Musik.

Nach obigem Satze müssten unsere Gesangslehrer, die in der That oft nicht einmal Klavier spielen können, das alleinige Verständniss der Musik besitzen und daher die besten Musiker sein. Eine Umschau unter ihnen zeigt uns, mit nur sehr wenigen Ausnahmen, dass wir gerade das Gegentheil finden. Der Satz soll aber auf etwas ganz anderes abzielen und ist nur zu schüchtern abgefasst, denn nicht die Spieler und Sänger selbst sind gemeint, sondern es soll heissen: die Instrumentalmusik ist nur eine Fertigkeit auf Instrumenten und die Vocalmusik allein die wahre und einzige Musik. Auf solche wunderliche Aussprüche kann nur der gelangen, welcher eine einseitige Bildung genossen hat und aus mangelhafter Kenntniss einige Fehlgriffe für das Ganze hält.

Nachstehend theilen wir die Namen derjenigen Bibliotheken Deutschlands mit, welche auf unsere Aufforderung die gewünschte Auskunft über den Bestand ihrer musikalischen Schätze eingesendet haben und ersuchen nach allen Seiten hin, das Verzeichniss durch weitere Einsendungen vervollständigen zu wollen.

M. Fürstenau. Rob. Eitner.

Arnstadt, Augsburg, Bonn, Bremen, Breslau, Camenz, Cassel, Chemnitz, Cöthen, Danzig, Darmstadt, Dresden, Eichstädt, Einsiedeln (Schweiz), Erfurt, Erlangen, Frankfurt a/M., Freiburg im Breisgau, Fulda, Giessen, Görlitz, Göttingen, Graz, Halle, Hamburg, Hannover, Heidelberg, Königsberg i. Pr., Lübeck, Mainz,

Mayhingen, Meiningen, Nürnberg, Pforta, Schwerin, Stuttgart, Torgau, Tübingen, Weimar, Wien, Wolfenbüttel, Zittau und Zwickau.

JOS. SEILER. Laudate Dominum! Sammlung lateinischer Kirchengesänge für Männerstimmen, von den vorzüglichsten Komponisten. Herausgeg. von . . . . 2. Lfg. Paderborn 1871 Ferd. Schöningh. hoch 4°. 38 Seit. Enth. *Baini, J. L. Bella, Fasch, Dom. Gallo, M. Haydn, Bern. Kalthoff, Fr. Koenen, Orl. Lassus, Giac. Perti, Ott. Pitoni, Reissiger, Joh. Steuerlin und Abt Vogler.*

HERR GEORG BECKER hat der Bibliothek der Gesellschaft für Musikforschung folgende Werke zum Geschenke übersandt:

J. P. A. Praenestini: Missa Papae Marcelli nuncupata senis vocibus. handschriftl. Partitur von Santini geschrieben. querfol. 54 S.

Jean Sweelinck: Rimes françoises et italiennes (1612). 3 Nrn. zu 2 Stim. und 2 Nrn. zu 3 Stim. handschriftl. Partitur. fol. 9 und 9 Seiten.

Dodici Motetti estratto della Ghirlanda Sacra scielta da diversi eccellent. Compositori da varii Motetti a voce sola. Libro primo. opera seconda Per LEONHARDO SIMONETTI. Venetia 1625 Gardano. In handschriftlicher Partitur, fol. 21 Seit. Enthält: Monteverde (2), Priuli, Aless. Grandi (2), Pietro Bertti, G. P. Capriolo, Giov. Picchi, Giac. Arigoni, G. Maria Sabino, G. M. Scorzutto und Andr. Stella (Gesänge für 1 Stimme mit Bass).

DIE MUSIKALISCHEN SCHÄTZE der kgl. und Universitäts-Bibliothek zu Königsberg in Pr. Ein Beitrag zur Geschichte und Theorie der Tonkunst von JOS. MUELLER. 2. Lieferung: Schluss der 2. Abtheilung. Bonn 1870 bei Adolph Marcus, in hoch 4°. S. 169—431. [3 Thaler.]

Die vorliegende Lieferung enthält die Fortsetzung der Tonsetzer und ihre Werke vom Buchstaben F—Z. Die Schlusslieferung soll noch Ende dieses Jahres erscheinen. Wir empfehlen diesen werthvollen und interessanten Katalog allen Fachmännern. (Siehe Recension, 2. Jahrg. Seite 146.)

JOHANN PETER SWEELINCK. 3 Fantasien, 3 Toccaten und 4 Variationen von Sweelinck und Samuel Scheidt (seinem Schüler) für ORGEL, nach einem Manuscripte des grauen Klosters zu Berlin aus der Orgeltabulatur übersetzt und herausgegeben von ROB. EITNER. Berlin bei Simrock. **Preis 1 Thlr.** [Für die Mitglieder sind die Exemplare durch die Redaktion für 22½ Sgr. zu beziehen.]

Die Orgelkompositionen Sweelinck's eröffnen der Musikgeschichtsforschung eine wichtige Quelle, indem sie nicht allein die fast ältesten Instrumentalwerke sind, sondern auch die bis jetzt älteste Orgelfuge (Tripelfuge) enthalten und in die Zeit von 1600 bis 1620 ein ganz neues Licht werfen.

Zum Kauf wird gesucht: Martin Agricola: Musica instrumentalis, deutsch. Wittenberg 1528. kl. 8°.

Fr. H. Haberl,
Stiftsvikar a. d. alten Kapelle Lit. G. Nr. 57
in Regensburg.

Hierzu 1 Bogen Beilage.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.
Druck von Otto Hendel in Halle.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

III. Jahrgang. 1871.

Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr.

Kommissionsverlag von T. Trautwein (M. Bahn), Berlin, Leipzigerstr. 107. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 2. 3.

Manfredus Barbarinus Lupus Corregiensis Italus.

(Schluss.)

Um die Reichhaltigkeit dieser Codices und des hier vorliegenden Materials von Kompositionen des genannten Meisters darzuthun, folgt hier das Inhaltsverzeichniss der beiden Bände*) nebst 2 Proben des Satzes.

I. Band. Nr. 542.

1 Antiphon zum Psalm für die Vesper am Charsamstage.
2. Antiphon zum Magnificat „Vespere autem Sabbati“ u. der 1. Vers des Magnificat.

In Die Paschae.

3. Introitus Resurrexi.
4. Kyrie und Christe.
5. Et in terra pax bis zum Schluss.
6. Graduale — Haec dies.
7. Sequentia — Victimae paschali laudes.
8. Sequentia alia: Laudes salvatori.
9. Patrem bis zum Schluss.
10. Offertorium — Terra tremuit.
11. Sanctus mit Benedictus.
12. Agnus Dei.
13. Communio — Pascha nostrum.
14. Antiphona Mariana — Regina coeli.

In festo Ascensionis Domini.

15. Introitus — Viri Galilaei.
16. Graduale — Alleluja, Ascendit deus.
17. Sequentia — Summum triumphum regis.
18. Offertorium — Ascendit Deus.

In festo Pentecostes.

19. Introitus — Spiritus Domini.
20. Graduale — Alleluja, Veni sancte Spiritus.

*) Ich bemerke hier, dass das Inhaltsverzeichniss des I. Bandes nach der Reihenfolge der Stücke abgefasst, das des II. Bandes die Kopie des dort befindlichen Inhaltsverzeichnisses ist, mit Weglassung der früher schon verzeichneten, aber wieder citirten Stücke.

21. Sequentia — Sancti spiritus nobis.
22. Offertorium — Confirma hoc Deus.
23. Communio — Factus est repente.

In festo Trinitatis.

24. Introitus — Benedicta sit S. Trinitas.
25. Graduale — Alleluja, Benedictus.
26. Sequentia — Pater, Filius, sanctus Spiritus.
27. Offertorium — Benedictus sit
28. Communio — Benedicite Deum.

In Festo Corporis Domini.

29. Introitus — Cibavit eos.
30. Graduale — Alleluja, Caro mea.
31. Sequentia — Lauda Sion.
32. Offertorium — Portas coeli.
33. Communio — Quotiescunque manducabitis.

In nativitate Domini.

34. Introitus — Puer natus est nobis.
35. Graduale — Alleluja, Dies sanctificatus.
36. Sequentia — Natus ante saecula.
37. Offertorium — Tui sunt coeli.
38. Communio — Viderunt omnes.

In Epiphania Domini.

39. Introitus — Ecce advenit.
40. Graduale — Alleluja, Jubilate Deo.
41. Sequentia — Festa Christi christianitas.
42. Offertorium — Reges Tharsis.
43. Communio — Vidimus stellam ejus.

De Dedicatione ecclesiae.

44. Introitus — Terribilis est locus.
45. Graduale — Alleluja, Vox exultationis.
46. Sequentia — Psallite.
47. Offertorium — In simplicitate.
48. Communio — Domus mea.

In Festo S. Galli.

49. Introitus — Justus ut palma.
50. Kyrie.
51. Et in terra pax etc.
52. Graduale — Alleluja, Justus ut palma.
53. Sequentia — Christus sanctis unica.
54. Patrem omnipotentem etc.
55. Offertorium — Posuisti in capite.
56. Sanctus mit Benedictus.
57. Agnus Dei.
58. Communio — Fidelis servus.

In festis B. Mariae Virginis.

59. Introitus — Gaudeamus omnes.
60. Graduale — Exultate justi.
61. Sequentia — Omnes sancti Seraphim.
62. Offertorium — Laetamini in domino.
63. Communio — Amen dico vobis.

In festo S. Othmari.

64. Introitus — In virtute.
65. Graduale — Alleluja, Lampas sapientiae.
66. Sequentia — Eja fratres chari festi.
67. Offertorium — Justus ut palma.

In festo S. Benedicti.

68. Introitus — Os justi meditabitur.
69. Tractus — Hodie sanctus pater Benedictus.

In festo S. Notkeri.

70. Introitus — Protexisti me Deus.
71. Graduale — Alleluja, Iste est.
72. Sequentia — Sancti Spiritus adsit.

73. Offertorium — Confitebuntur coeli.
74 Communio — Laetabitur justus.
75. alia Communio — Qui mihi ministrat.

De Beata Virgine Maria.

76. Kyrie.
77. Et in terra pax etc. Mit Interpolationen.
78. Graduale — Alleluja, Assumpta est.
79. Sequentia — Congaudet angelorum.
80. Sanctus mit Benedictus.
81. Agnus dei.
82. Communio — Dilexisti justitiam.

De Beata Virgine Maria.

83. Introitus — Salva sancta parens.
84. Graduale — Alleluja, Virga Jesse.
85. Sequentia — Verbum bonum et suave.
86. alia Sequentia — Ave praeclara maris stella.
87. Patrem omnipotentem etc.
88. Communio — Beata viscera Mariae.

II. Band.

1. Te Deum laudamus.

Ad Vesperas.

2. Domine ad adjuvandum.
3. Deo gratias.
4. Psalm: Dixit dominus.
5. „ Confitebor tibi.
6. „ Beatus vir.
7. „ Laudate pueri.*)
8. Antiph. ad Magnific. — Surrexit.
9. Ad processionem — Vidi aquam.

In Vigilia Ascensionis.

10. Antiphona — Exivi.
11. Psalm: Laudate pueri Dominum.
12. „ Lauda anima mea.
13. „ Laudate Dominum.
14. „ Lauda Jerusalem.
15. Responsorium — Post passionem.
16. Hymnus — Festum.
17. Ant. ad Magn. — Pater manifestavi.
18. Ad processionem — Ite in orbem.

In Vigilia Pentecostes.

19. Psalm: Laudate pueri Dominum.
20. „ Lauda anima mea.
21. „ Laudate Dominum quoniam.
22. „ Lauda Jerusalem.
23. Responsorium — Repleti sunt.
24. Hymnus — Veni creator.
25. Ant. ad Magn. — Non vos relinquam.

In Vigilia Trinitatis.

26. Ps. Confiteantur.
27. Ant. — Gloria tibi trinitas.
28. Ps. Lauda anima mea.
29. Ant. — Laus et perennis.
30. Ps. Laudate Dominum quoniam.
31. Ant. — Gloria laus.
32. Responsorium — Benedicat nos Deus.
33. Ant. ad Magn. — Patrem ingenitum.

In Vigilia Ss. Corporis Dom. N. Jesu Christi.

34. Ps. Dixit dominus.
35. Ant. — Sacerdos in aeternum.

*) Das Benedictiner Brevier hat zur Vesper nur 4 Psalmen.

36. Ps. Confitebor tibi.
37. Ant. — Miserator Dominus.
38. Ps. Credidi propter.
39. Ant. — Calicem salutaris.
40. Ps. — Beati omnes.
41. Ant. — Sicut novelli.
42. Responsorium — Homo quidam.
43. Hymnus — Sacris solemniis.
44. Ant. ad Magn. — O quam suavis.

In Vigilia salutificae Nativitatis D. N. Jesu Christi.

45. Ant. — Scitote quia.
46. Ps. Lauda anima mea.
47. Ant. — Levate capita vestra.
48. Ant. — Dum ortus fuerit.
49. Ant. — Gaude et laetare.
50. Responsorium — Judaea et Jerusalem.
51. Hymnus — Christe Redemptor.
52. Ant. ad Magn. — Cum esset.

In Vigilia Epiphaniae Domini.

53. Ant. — Tecum principium.
54. Ps. — Confitebor tibi.
55. Ant. — Redemptionem misit.
56. Ps. — Beatus vir, qui.
57. Ant. — Exortum est.
58. Ps. — De profu dis.
59. Hymn. — Hostis Herodes.
60. Ant. ad Mag. — Magi videntes.

In Vigilia Assumptionis Mariae Virg.

61. Ant. — Tota pulchra es.
62. Responsorium — Quae est ista.
63. Hymn. — Quem terra.
64. Ant. ad Magn. — Virgo prudentissima.

In Vigilia solemnissimi festi Patroni nostri,

Beatissimi Galli, Confessoris Domini.

65. Ant. — Sancte Galle.
66. Ps. Lauda anima mea.
67. Ps. — Laudate Dominum, quoniam.
68. Ps. — Lauda Jerusalem.
69. Responsorium — Sanctissime confessor.
70. Hymnus — Vita sanctorum.
71. Ant. ad Magn. — Venerabilis Gallus.

In die S. Galli.

72. Ps. — Beatus vir, qui.
73. Ant. — Habuit vir Dei capsellam.
74. Ps. — Credidi propter.
75. Ant. — Vivus ipse clavem.
76. Ps. — Ad Dominum cum.
77. Ant. — De hac vero vita.
78. Ps. — De profundis.
79. Responsorium — Ecce enim.
80. Ant. ad. Magn. — O quam metuendus.

In Vigilia S. Othmaris, Abbatis.

81. Ant. — O Othmare nos amare.
82. Responsorium — Inclite confessor.
83. Hymnus — Gesta quam sanctis.
84. Ant. ad Magn. — Descendit Dominus.

In Vigilia S. Notkeri, Confessoris Christi.

85. Ant. — Alleluja.
86. Ps. — Lauda anima.
87. Responsorium — Te duce sancte.
88. Hymnus — Christe sanctorum.
89. Ant ad Magn. — Castitatis.

In Vigilia omnium Sanctorum.

90. Ps. Confitebor tibi.
91. Ant. — In consilio justorum.
92. Ps. — Credidi propter.
93. Ant. — Pretiosa.
94. Ps. — In convertendo.
95. Ant. — Euntes ibant.

96. Ps. — Eripe me Domine.
97. Ant. — Justi confitebuntur.
98. Responsorium — Beati eritis.
99. Hymnus — Omnes.
100. Ant. ad Magn. — Salvator mundi.
101. Ant. de S. Sebastiano — Egregie martyr.
102. Ant. in Vigilia Annuntiationis Mariae — Haec est dies.
103. Ant. de S. Benedicto, Abbatis — Sanctissime confessor.
104. Passio Domini N. Jesu Christi secundum Matthaeum.
105. Passio Domini N. Jesu Christi secundum Marcum.
106. Passio Domini N. Jesu Christi secundum Lucam.
107. Regina coeli.
108. O salutaris hostia.
109. O sacrum convivium.
110. Salve regina.
111. Anima mea.
112. Salve regina.
113. Ave vivens hostia.
114. Ecce panis angelorum.
115. Da pacem Domine.
116. Contere Domine.

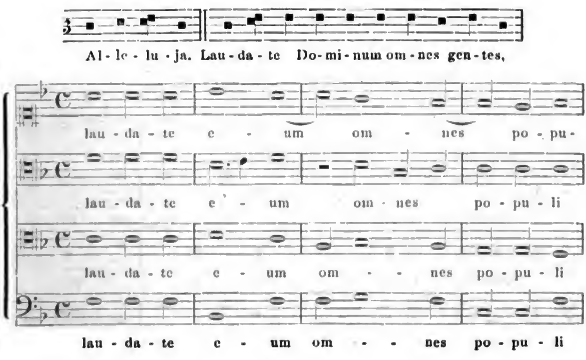
Es liegen also hier im Ganzen 204 Kompositionen dieses Meisters vor, welche für die wichtigsten Feste des Kirchenjahres das nöthige Material für den polyphonen Gesang bieten, ähnlich den Werken Isaaks, Aichinger und dem in diesen Blättern (2. Jahrg.) beschriebenen „Contrapunctus missarum."

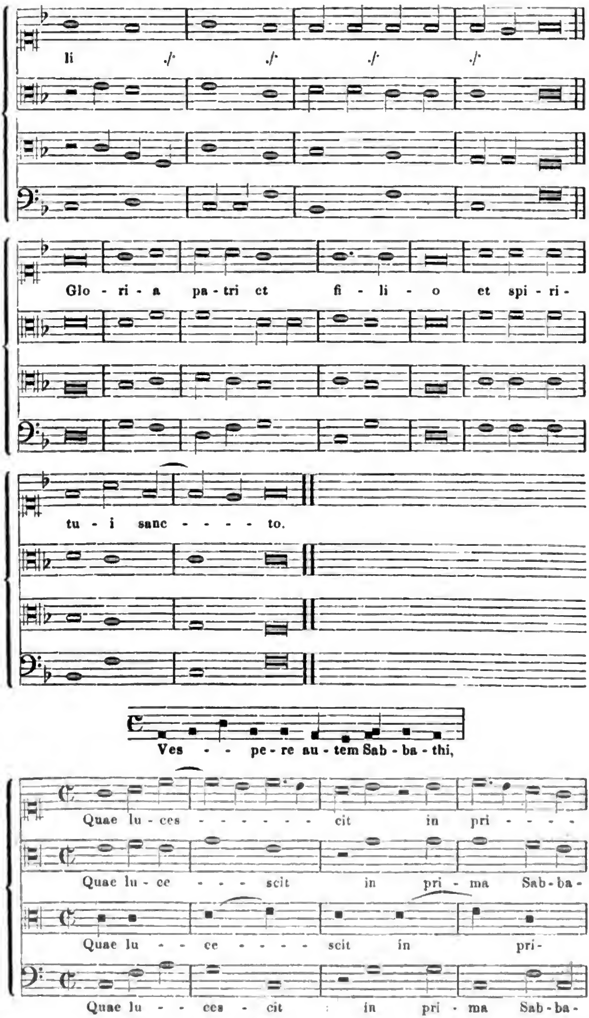
Dem Inhalte der Texte folgend finden sich hier: 14 Introitus, 14 Graduale, 1 Tractus, 15 Sequenzen, 12 Offertorien, 13 Communionen, 3 Messen, 1 Domine ad adjuvandum, 44 Antiphonen zu Psalmen, 36 Psalmen, 11 Responsorien, 10 Hymnen, 4 Marianische Antiphonen, 5 Antiphonen zum heiligen Altarssacramente, 4 grössere Antiphonen für verschiedene Veranlassungen, 1 Te deum, 3 Passionsgesänge.

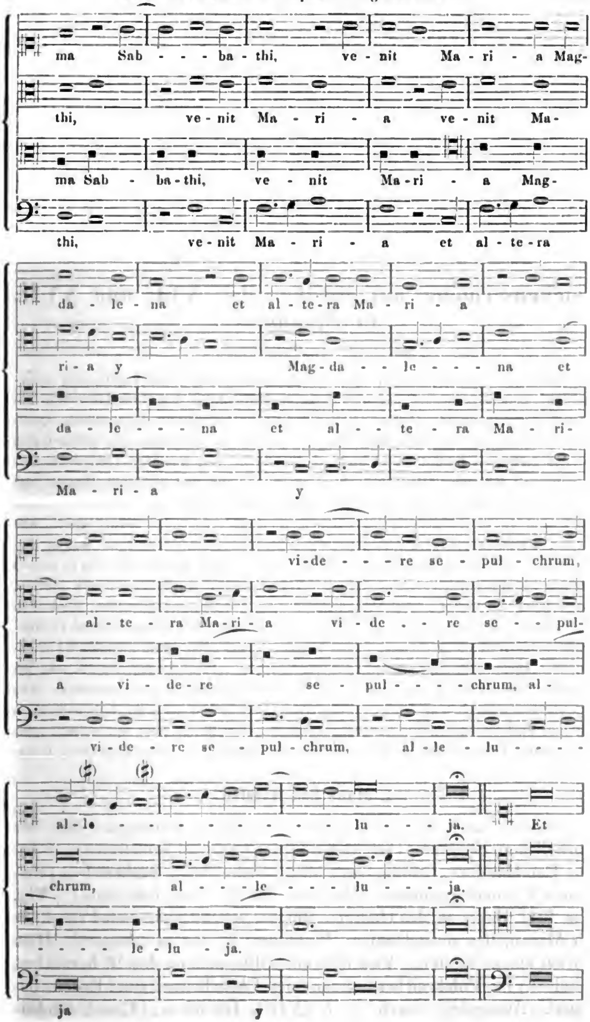
Zum Schlusse füge ich noch 2 Satzproben an, nebst dem Wunsche, dass dieser Schatz durch Drucklegung desselben allgemein zugänglich gemacht werden möchte.

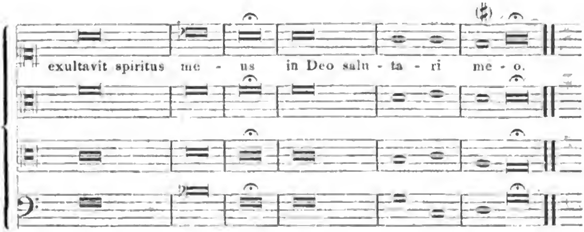
Eichstädt, den 24. September 1870. **R. Schlecht.**

Satzproben aus dem Codex N. 542 zu St. Gallen.




li ./· ./· ./· ./·
Glo - ri - a pa - tri et fi - li - o et spi - ri -
tu - i sanc - - - - - to.
Ves - - pe - re au - tem Sab - ba - thi,
Quae lu - ces - - - - - - - cit in pri - - - -
Quae lu - ce - - - scit in pri - ma Sab - ba -
Quae lu - - ce - - - - scit in pri -
Quae lu - - ces - cit : in pri - ma Sab - ba -


ma Sab - - - ba - thi, ve - nit Ma - ri - a Mag-
thi, ve - nit Ma - ri - a ve - nit Ma -
ma Sab - ba - thi, ve - nit Ma - ri - a Mag -
thi, ve - nit Ma - ri - a et al - te - ra
da - le - na et al - te - ra Ma - ri - a
ri - a y Mag - da - - le - - - na et
da - le - - - na et al - - te - ra Ma - ri -
Ma - ri - a y
vi - de - - - re se - pul - chrum,
al - te - ra Ma - ri - a vi - de . . re se - - pul-
a vi - de - re se - pul - - - - chrum, al -
vi - de - re se - pul - chrum, al - le - lu - - - -
(♯) (♯)
al - le - - - - - - - - - - lu - - - ja. Et
chrum, al - - - le - - - lu - - - ja.
- - - - le - lu - ja.
ja y



Leichensermone auf Musiker des XVI. und XVII. Jahrhunderts.

Mitgetheilt von Philipp Spitta.

Es ist bekannt, dass Leichensermone besonders wegen der regelmässig angehängten „Lebensläufe", die auf unmittelbarer Mittheilung der Hinterbliebenen beruhend eine bedeutende Glaubwürdigkeit verdienen, werthvolle biographische Quellen sind. Eine der grossartigsten Sammlungen solcher Parentationen befindet sich auf der gräflichen Bibliothek zu Stolberg am Harz. Der im Jahre 1733 dazu herausgegebene Katalog enthält 376 Druckseiten in Folio und vielleicht ebenso viel in handschriftlichen Ergänzungen; die ganze Sammlung soll an 15,000 bis 17,000 Stück zählen. Sie ist aber schon seit längerer Zeit vollständig unzugänglich, und wird in diesem Zustande auch wohl noch eine Weile verbleiben, denn erst in diesem Jahre sollte der Bau von neuen Bibliotheks-Lokalitäten beginnen, bis zu dessen Beendigung die Leichensermone auf den verschiedenen Kornböden liegen bleiben, auf welchen sie bisher aufbewahrt sind. Nahezu ein Dutzend derselben, sämmtlich auf Musiker bezüglich, erhielt ich jedoch gelegentlich durch die persönliche Freundlichkeit des jetzigen Archivars, Herrn Dr. Geisheim, unter ihnen auch die Leichenrede auf Michael Praetorius, welcher aber kein Lebenslauf beigegeben ist, was ich bemerke um damit Andern vielleicht ein fruchtloses Suchen zu ersparen. Aus den übrigen will ich hier sechse in der Weise mittheilen, dass die Lebensläufe in nöthiger Vollständigkeit zum Abdrucke kommen, alles übrige aber nur auszugsweise oder durch kurze Inhaltsangabe, so weit es nämlich von geschichtlichem Interesse ist.

I. Hans Leo Hassler.

Serpens exultatus. | Das ist | Die erhöhete Schlange, | Bey der Christlichen *Sepultur* | Des weiland Ede- | len vnd Kunstreichen, | Johan Leo Haszlers, | Röm: Kay: May: auch Churf. Sächsischen | fürnemen Cammerorganisten. | Welcher den 8. Junij früe vmb 1. | Vhr, disz 1612. Jahrs in des Heiligen Römi- | schen Reichsstadt Franckfurt am Mayen, bey umstehenden | Wahltage, in warem erkenntnis JEsu Christi eingeschlaffen, | Vnd folgendes Mittwochens den 10. hernacher, doselbst | in Volckreicher versamlung Christlichen zur | Erden bestattet. | Auszgelegt durch *M. DANIEL* Hänichen, | Churf. Sächsi-

schen Hoffpredigern. | [Leiste] Gedruckt zu Dreszden, durch Hieronymum Schütz. |

Der Titel ist durch schwarzen Rand und Holzschnitteinfassung umgeben; schwarzer Rand auch um alle Blätter des Sermons. Auf der Rückseite:

Der Edelen vnd Ehrn- | tugentsamen Frawen | *CORDVLA,* | Gebornen Cläusin, | Herrn Johan Leo Haszlers | gelassenen Wittiben, | Vbergab diese Predigt auff | begeren zum Trost der | *Autor.* |

In Quart. 26 Seiten. Text der Predigt: Johann. 3, vers 13. 14. 15.

Commendatio Personae. [S. 24.]

WAs nun den Weiland Edelen vnd Kunstreichen Herrn Johan *Patria. Parentes.* Leo Haszlern anbelanget, Ist derselbe der Geburt der löblichen Reichstat Nürnberg erboren, Sein Vater hat geheissen mit Namen Isaac Haszler, Welcher ein fürnemer *Musicus* in der Kayserlichen Berckstadt S. Joachimszthal gewesen, Kunst aber vnd anderweit förderung halben sich naher Nürnberg gewendet, *Peregrinationes et res gestae.* Alda er denn vnsern seligen verstorbenen durch Gottes Gnad erzeuget, doselbsten zur Gottesfurcht, Schulen, Freyenkünsten, vnd sonderlich der löblichen Kunst der *Music,* worzu denn vnser verstorbener von Natur *inclinirt,* fleissig erziehen vnd vnterweisen lassen, Auch zu dem behuff in *Italien* verschickt, dorinnen er in *Musica practica* nechst Gott, so viel *proficirt,* das er nicht schlechts auff *Instrumenten* und sonderbare gravitetische Kunstreiche art zuschlagen, besondern auch von *Motecten,* so woln Geist- vnd Weltlichen schönen *Compositionibus,* in Druck sich dermassen herfür gethan, dasz er hierinnen mit den *Italianern certirt.*

Vnd dannenhero von dem Weiland, Allerdurchlauchtigsten, Groszmechtigsten Keyser *Rudolpho* II. zum Diener gnedigst verordnet, vnd mit der *Nobilitet* vmb seiner Kunst vnd vnderthenigsten Dienstwartung gnedigst bedacht worden. Ingleichen er denn auch Herrn *Christiano* II. Hertzogen zu Sachssen, Gülich, Cleve vnd Bergk *etc.* des Heiligen Römischen Reichs Ertzmarschalch vnd Churfürst, Christmilder seligster an gedechtnüs. So wol Herrn *Johan Georgen* Hertzogen zu Sachssen, Gülich, Cleve vnd Bergk, *etc.* des Heiligen Römischen Reichs Ertzmarschalch vnd Churfürst, *etc.* vnsern gnedigsten Herrn, Nun mehr vber die vier Jahr, für einen fürnehmen *Musicanten* vnd Cammerorganisten vnderthenigst auffgewartet, Vnd anjetzo in seinem Beruff, GOTT dem Allmechtigen seine liebe Seele darüber auffgegeben.

Seine Kranckheit anreichend, hat er sich etzliche Jahre hero mit *Morbus.* der Schwindsucht geschleppet, welche ihn auch allmehlich so *lentè absumirt* vnd verzehrt, das gar keine hoffnung des Lebens mehr verhanden. In wehrender Kranckheit alhier, vnd nach- *Confessio.* dem er vermercket, das seines Lebensende verhan-

den, Hat er sich an abgewichenen Freytage nach der Predigt mit Gott versöhnet, in warer hertzlicher rew vnd leide sein Sünde erkandt, Dagegen in warem Glauben vnd hertzlicher zuversicht, die erhöhete Schlange JEsum Christum angeblicket, seines teuren verdienstes, Leydens vnd Sterbens hertzlich getröstet, vnd nach empfangener *Absolution* vnd vergebung seiner Sünden, den waren Leib und Blut Christi genossen, Dem HErrn Christo vor sein schmertzliches Leyden hertzlich gedancket, zugesagt, dasz er in Christlicher gedult vnd bestendigkeit in der erkandten vnd bekandten seligmachenden Warheit, in warem Glauben bisz an sein ende durch Gottes Gnade verharren, vnd gewiszlich ein Kind vnd Erbe der ewigen Seligkeit sein vnd bleiben wolte.

AEtas. Conjugium. Mors.

Eben solchs bekendnüs hat er auch am Sontage noch *repetirt* vnd widerholt, vnd das er nochmals dabey bisz in Tod verharren wolte, mit Hand vnd Munde zugesagt, Sehen wir alhier einander nicht mehr, so wolten wir ob Gott wil dort im ewigen Leben einander sehen. Worauff er denn Montags früe gegen 1. Vhr, seines Alters im 48. Jahr, Demnach er Sieben Jahr ohne Kinder im Ehestande gelebet, sanfft vnd selig eingeschlaffen, Deme GOTT sampt vns allen, am Jüngsten Tage zum ewigen Leben eine fröliche Aufferstehung, aus Gnaden verleihen wolte Amen.

AMEN.

II. Johann Hermann Schein.

Leichpredigt | Vber das Trostsprüchlein S. Pauli aus | der 1. zum Timoth. 1. | Das ist je gewiszlich wahr, vnd ein the- | wer werthes Wort, *etc.* | Bey der Leichbestattung des Ehrenvesten, Wolge- | lahrten, vnd Kunstreichen Herren | Johann-Herman | Scheins, *Chori Musici Directo- | ris,* vnd *Cantoris* der Schulen zu S. Thomas in Leipzig. | Welcher in warer Anruffung, Glauben, | vnd Bekäntnis des einigen Erlösers Christi Je- | su den 19. *Nov. Anno* 1630. seliglich entschlaffen, | vnd den 21. dieses mit Christlichen *Ceremo- | nien* zur Erden bestattet | worden. | Gehalten von | *JOHANNE HÖPNERO S. S. Theol. D.* | *Prof. Publ. et ad Div. Nicol. Pastore.* | [Leiste] Gedruckt zu Leipzig bey Gregor. Ritzschen. |

In Quart, unpaginirt, Bogen A — D_3. Die Predigt selbst enthält nichts Bemerkenswerthes.

Bericht.

SOlchen Glauben hat auch in acht genommen, vnd Christum den Heyland bekand, geliebet und gelobet, so lang er hie gewesen, vnser im HErrn Christo seliglich verstorbener Mitbruder, der weyland Achtbare, Wolgelahrte vnd Kunstreiche Herr Johann-Her-

man Schein, *Musici Chori Director*, vnnd bey der Schulen zu S. Thomas wolverdienter *Cantor*, von dessen Ankunfft, Lebenslauff vnd Ende schlieszlichen zu vermelden, dasz sein Vater gewesen der weyland Ehrenwürdige Achtbare vnd Wolgelahrte Herr *M. Hieronymus* Schein, Pfarrer zum Grünhain, welcher bey der Calvinischen *perturbation* sich als ein trewer standhaffter vnd eyfferiger Bekänner der wahren reinen Augspurgischen *Confession* selb dritte in der gantzen *Dioecess* Ann*ae*bergk, bisz an sein seliges Ende beharlich erwiesen, vnnd darüber allerley Ungemach auszgestanden, vnd ist *Anno* 1593. todes verblichen, seines Alters im 60. Jahre. Seine Mutter ist gewesen, die Erbare Ehrentugendsame Fraw Juditha, des Ehrnvesten, Wolgeachten Herrn Johann Schachts des eltern in der Churf. Sächs. Müntze zu Dreszden zur Zeit Churfürst *Augusti*, Schmiedemeisters und Reichs Ohms nachgelassene Tochter. Von diesen Christlichen Eltern ist vnser in Christo verstorbener Mitbruder zur Welt gebohren worden im Jahr 1586. den 20. *Januarii*, von welchen er auch zur Christlichen Tauffe befördert, hernacher in Gottesfurcht aufferzogen vnd zur Schulen von Kindauff fleissig gehalten worden, vnd als ihm sein Herr Vater in dem siebenten Jahre seines Alters mit tode abgangen vnd seine Mutter sich mit allen Kindern nach Dreszden gewendet, ist er endlich *Anno* 1599 in die Churf. Sächs. Hoffcapell zu Dreszden zu einem *Cantor*ey Knaben oder *Discantis*ten durch Beförderung Herrn *D. Polycarpi* Leysern des eltern, domals Churfürstl. Sächs. Ober Hoffpredigers vnd der Hoff*music inspectorn etc.* auff vnd angenommen worden. Vnd weil er zuvor seine *principia* in der *Music* gehabt, ist er von dem domaligen Churf. Sächs. Capellmeister Herrn *Rogerio Michaële* in der *Musica* sowol *Theoreticâ* als *Practicâ* mit sonderbahrem Fleisz ferner vnd gründlicher *instituiret* worden. Dahero auch erfolget, dasz er auff allen *instrumenten* etwas zu *praestiren* sich vnterfangen, welches ohne erspriezlichen *success* nicht abgangen, vnnd hat er dadurch nicht allein seines Herrn *Praeceptorn*, sondern auch hernachmals hoher Potentaten, Fürsten vnd Herrn Gnade vnd Gunst jederzeit jhnen *conciliiret* vnnd zu wege gebracht, zu dessen Zeugnissen er dann nicht allein hiebevorn mit etlichen Fürstlichen Bildnüssen oder Gnadenpfennigen, sondern auch newlichen von Ihrer Churf. Durchläuchtigkeit zu Sachsen mit dergleichen gnädigst ist beschencket worden. Nach dem er aber nicht allein in der *Musicâ* wie droben gedacht, sondern auch in andern *studiis* ziemliche *profectus* in seiner Jugend erlanget: Als ist er *Anno* 1603. den 18. *Maij* vff gnädigsten Churf. Befehlich in die Schulpforten geschicket worden, alda er gleich mit andern Churfürstl. Capellknaben 4. Jahr lang ehrlich auszgestanden, seine *studia* nebenst der *Music horis successivis continuiret* vnd folgends *Anno* 1607. den 26. *Aprilis* mit einem ehrlichen *testimonio* wiederumb nach Dreszden kommen, vnd von dan-

nen, nach erlangtem Churf. Sächs. *Cantorey stipendio* nach Leipzig vff die *Universitet* gezogen, vnd bisz ins vierdte Jahr daselbst nebenst den freyen Künsten die *Jurisprudentiam studiret.* Hernachmals hat er sich zu einem *Praeceptore* bey denen vom Adel bestellen vnd gebrauchen lassen: Insonderheit aber ist er bey dem Wol Edeln, Gestrengen vnnd Vesten Herrn Gottfried von Wolffersdorff Churf. Sächs. Hauptmanns zu Weissenfels zu seiner jungen Edelleute *Praeceptoren* vnd dessen Hausz*music Directorn* angenommen worden, alda er zwey Jahr lang verblieben, vnd von wolgedachtem seinem Junkherrn in allem *favor* vnd Gunst geliebet worden. Durch welche Gelegenheit dann *Anno* 1615 den 21. *Maii* von dem Durchläuchtigen Hochgebornen Fürsten vnd Herrn, Herrn Johann-Ernsten dem Jüngern Hertzogen zu Sachsen, Gülich, Cleve vnd Berg *etc.* Christmilder Gedechtnis, zu Ihrer Fürstl. Gnaden Capellmeister Ampt nach Weymar gnädig beschrieben vnnd angenommen worden, vnd am gantzen Fürstlichen Hofe daselbst wegen seiner Kunst vnd Geschickligkeit lieb vnd werth gehalten worden.

Nach solcher erlangten Fürstl. Bestallung, hat er sich alsbald im ersten Jahr als den 27. *Julii* mit der Erbarn vnd tugendsamen domals Jungfrawen *Sidonien,* des Ehrnvesten vnd Achtbaren Herrn *Eusebii* Hösels, weyland Churf. Sächs. Rent*secretarii* nachgelassenen Tochter zu Dreszden in ein Ehegelübnis eingelassen, vnd die Hochzeit das folgende Jahr 1616. den 12. *Februarii* zu Weymar gehalten, mit welcher er eine friedliche vnnd gewünschte Eh besessen, vnd gezeuget 5. Kinder, nemlich 3. Töchter, so zeitlich wiederumb verstorben, vnd 2. Söhne, so zum *studiren* gehalten werden, zu derer Aufferziehung vnnd Gedeyen Gott der Herr seine Gnade verleyhen wolle.

Nach deme aber 1616. des *Cantoris* Stelle allhier zu Leipzig zu S. Thomas vorledigt worden, hat er vff Erlaubnis seiner gnädigen Herrschafft vnd *vocation* eines Ehrnvesten vnd Hochweisen Raths allhier sich wiederumb anhero gewendet, vnd solch auffgetragenes Ampt bisz ins 15. Jahr mit allem trewen Fleisz vnnd sonderbaren Ruhm verwaltet. *Anno* 1624. hat ihn der liebe Gott mit einem schweren Hauszcreutze anheim gesucht vnd vorgemeltes sein liebes Weib *Sidonien* als bald nach der Geburt durch den zeitlichen Tod zu sich von dieser Welt wiederumb abgefodert, vnd in den betrübten Wittwerstand gesetzet. Er hat sich aber nach auszgestandener Trawrigkeit durch sonderliche schickung Gottes anderweit verehliget mit der Erbarn vnd tugendsamen domals Jungfrawen Elisabethen des weyland Ehrenvesten vnd Kunstreichen Johann von der Pera, vornehmen berühmten Kunstmahlers vnd Bürgers allhier nachgelassene Eheleiblichen Tochter seiner hinterlassenen hochbetrübten Wittwen, mit welcher er nichts weniger, als mit der vorigen eine friedliche

vnd fruchtbare Eh besessen, vnd mit jhr durch Gottes Segen 4. Kinder, nemlich zwene Söhne vnd zwo Töchter gezeuget, darvon aber keines mehr am Leben, ausser deme, was zu hoffen, in dem sie der Allmächtige Gott abermals mit Leibesfrucht gesegnet, der wolle sie auch zu rechter Zeit gnädig entbinden, in Gesundheit erhalten, vnnd dem Kindlein die heilige Tauffe vmb Christi Jesu willen wiederfahren lassen.

Sein Leben vnd Wandel betreffend, ist männiglichen bewust, dasz er ein Christliches vnd Erbarliches Leben geführet, Gottes Wort lieb gehabt, gerne gehöret vnd sich zum Tisch des HErren offt vnd fleissig gehalten. Hier zwischen aber hat es ihme an vielfältigem Hauszcreutze (welches bey frommen vnd gläubigen Christen nicht aussen zu bleiben pfleget) nicht gemangelt, denn jhme nicht alleine sein vorgemeltes Eheweib vnd Kinderlein durch den zeitlichen Todt von der Seiten hinweg gerissen, sondern hat auch an seinem eignen Leibe viel Krankheiten vnnd andere Beschwerung als sonderlich die Schwindsucht, das *Podagra* vnd Lendenstein viel Jahr hero auszstehen vnnd erfahren müssen; dero Vrsachen halber er dann vor wenig Monaten in Carolsbadt zum andernmal sich von hinnen begeben, in der Hoffnung obgedachter Beschwerungen vnd Krankheiten jhm etwas erlediget zu werden. Es ist aber wenig Besserung darauff erfolget, sondern es hat die Schwindsucht vffs newe vberhand genommen, dasz er zeitlichen spüren können, dasz jhn der getrewe Gott nunmehr auszspannen würde, darzu er sich denn fleissig geschicket, seine Sachen alle selbsten *disponiret*, vnd wie es nach seinem Tode solte gehalten werden alles angeordnet, auch heute 14. Tage sich mit dem Hochwürdigen Abendmal als dem rechten *viatico* vnnd Zehrpfennige zur himmlischen Reise versehen lassen, vnterdessen die grosse Schmertzen mit Gedult vertragen, vnnd mit einer lebendigen Hoffnung vnd andächtigen Gebete auff eine gnädige Erlösung seines Leibes gewartet. Welche jhm auch der barmhertzige getrewe Gott in Gnaden wiederfahren lassen, am verschienen Freytage den 19. *Novembr.* morgens frühe kurtz vor 5. vhren, seines Alters im 45. Jahre.

Der getrewe Allmächtige Gott hat nun seine Seele in seiner Hand, vnd wird auch den Leib an dem allgemeinen grossen Gerichtstage zum ewigen Leben aufferwecken, der tröste vnd versorge die hinterlassene betrübte Wittwe vnd Waisen nach seiner gnädigen Verheissung, vnd erleuchte vns alle durch seinen heiligen Geist, dasz wir den Heyland Christum Jesum aus seinem Worte recht erkennen, vnd durch jhn ewig selig werden, Amen.

Es folgt noch ein lateinisches Programm, mit dem der Rector Academiae Lipsiensis zur Beerdigung Scheins einladet. Dies enthält nach einer allgemeinen

Einleitung ebenfalls die Vita Scheins in sehr hübschem Latein. Aus der Einleitung sind folgende zwei Aeusserungen hervorzuheben:

Urbi enim, imò orbi perspectum est, quid in omnibus Musices partibus, fingendis dijudicandisque carminibus melicis hactenus praestiterit, ut etiam Orpheum, Musaeum, Thamyrim, Arionem, reliquosque Musicos excellentissimos, si non superârit, attamen irae, clementiae, fortitudinis, temperantiae, et omnium, quae his contraria sunt, tempestatis etiam marinae, incendii, aliorumque ad pietatem, laetitiam aut tristitiam pertinentium imaginibus ac similitudinibus, chromate, sive coloratâ vocum compositione et harmoniâ exprimendis, aequârit.

Und etwas weiter unten:

Quod etiam [näml. die sententia: Pulvis es, et in pulverem reverteris] τῷ μακαρίτῃ Dn. Scheinio accidit, qui uti multas threnodias cecinit: ita et ipse flebilibus modulis terrae omnium matri nunc reddendus est.

Die Vita enthält keine weiteren neuen Angaben.

III. Tobias Michael.

Köstliches *Aqua vitae* | Oder | Lebens-Wasser: | aus Joh. 4, 13. 14. | (Wer diesz Wasser trincket, den wird wie- | der dürsten; Wer aber des Wassers etc.) | Betrachtet bey Christlicher Leichenbestattung | Des Ehrenvesten | Vor Achtbaren und Wohl- | gelahrten Herrn | Tobi*ae* Michaelis | Weitberühmten *Musici*, und bey | dieser Stadt Leipzig wohlverordneten *Di-* | *rectoris Chori Musici*, Seel. | am Tage seiner Begräbnis | Welcher war der 30. Junii Anno 1657. | Nachdem er auff dieser Welt gelebet 65. Jahr | und 13. Tage. | Anietzo auff Begehren in druck gegeben von | *Martino Geiero, S. Theol. Lic. Lin. S. Prof. P.* | und Prediger zu S. Thomas. | [Leiste] Leipzig, gedruckt bey Hening Kölers Seel. Erben, 1657. | In Quart. Die Leichenpredigt, welche nichts biographisch Wichtiges enthält, erstreckt sich bis auf S. 40, von da bis S. 48 der „Lebenslauf".

Curriculum Vitae.

DEs seelig verstorbenen ehrliche Ankunfft, Christlich geführtes Leben und Wandel betreffend, so ist der Ehrenveste, Vorachtbare und Wohlgelahrte Herr Tobias Michael an das Liecht dieser Welt gebohrn zu Dreszden den 13. Junii 1592. eine viertel Stund vor 5. Vhren frühe. Sein Herr Vater ist gewesen der Wohlehrenveste, Vorachtbare und wohlgelahrte Herr Rogerius Michael, Churfürstl. Durchl. zu Sachsen *Christiani I. Christiani II.* und *Johann Georgii I.* Christmildester Gedächtnüs in die 32. Jahr bestalter und wol verordneter Capelmeister.

Seine Frau utter ist gewesen die Erbare und Viel-Tugendsame

Frau Sara, Des Weiland Ehrenvesten, Vorachtbarn und wohlgelahrten Herrn Andre*ae* Petermanns, derer Churfürstl. Sächsischer Capellknaben *Inspectoris* und *Praeceptoris*, eheleibliche Tochter.

Der Grosz-Vater vom Vater ist gewesen Herr Simon Michael, Römischer Kayserlicher Majestät *Ferdinandi I.* Wohlbestalter *Mechanicus* und *Musicus*.

Von diesen seinen Christlichen Eltern ist er folgenden Tages, nach seiner leiblichen Geburt durch das Bad der Heiligen Tauffe und Geistlichen Wiedergeburt, seinem Herrn Christo einverleibet, und von der Christlichen Kirchen als ein Kind Gottes und Erbe des ewigen Lebens auff und angenommen worden.

Nach dieser seiner geistlichen Geburt haben seine liebe Eltern ihnen nichts höhers angelegen seyn lassen, als dasz sie unsern seelig verstorbenen nebenst seinen andern Geschwistern in rechter, reiner, Evangelischer seeligmachenden Religion, zu allen Christlichen Tugenden und Gottesfurcht erziehen möchten, wie er denn annoch in seiner blühenden Jugend, nicht allein in wahrer erkänntnisz Gottes, freyen Künsten und sonderlich im *Studio Musico* solche *profectus* erlanget, dasz Churf. Durchl. zu Sachsen damals *Christianus Secundus*, Christmildesten Andenckens, ihn in seine Hoff Capell Anno 1601. vor einen Discantisten auff und angenommen, darinnen er auch bisz in das 9. Jahr fleissig auffgewartet, und darnach von höchst gedachter Churf. Durchl. Anno 1609. in die Schul-Pfort den 8. May geschicket worden.

Nach ausgestandenen 4 Jahren (welchs den Capel Knaben aus sonderlicher Gnade vergönnt wird.) haben ihn seine liebe Eltern 1613. den 1. May aus obgedachter Schul Pforten selber wieder abgefordert, und selbigen Sommer nach Wittenberg, seine *studia* daselbst zu *continui*ren, abgeschickt, wo er fleissig nicht allein die *publicas lectiones* besuchet, sondern auch unterschiedliche *privat collegia* so wohl *lectoria* als *disputatoria*, nicht ohne hohen sonderlichen Nutzen mitgehalten, und die damalichen Herrn *Professores*, besonderst in *Philosophicis* Herr Friderich Taubmann, Herr M. Schmieden, Herr D. Martini, und andere: In *Theologicis* aber Herr *D. Balduinum* und Herr D. Meisznern fleissig gehöret, und derer treuen *Information* rühmlichen gebrauchet, auch so viel *proficiret*, dasz er in *Philosophicis*, *Theologicis* und *Politicis* einen feinen vernünfftigen Discurs mit männiglich hat führen können. Wie nun der seelig verstorbene an seinem Fleisz *in discendo* nichts ermangeln lassen, also hat er auch zugleich andern Herrn *studiosis*, insonderheit *in studio Musico*, darinnen er vor andern *excelliret*, zu dienen sich bemühet, und demnach kurtz vor seinem abreisen von Wittenberg ein *Collegium Musicum practicum intimi*ret, und mit Nutz deroselben glücklichen zum Ende gebracht. Worauff er denn zu *continui*rung seiner *studiorum*

sich nach Jena gewendet. Weil er aber seiner sonderlichen *qualitäten* halber von iedermänniglichen geliebet, ist er den 18. *Septemb:* 1619 von den Hoch-Wohlgebornen HErrn Herrn Graffen zu Schwartzburgk und Hohenstein, vier Grafen des H. Römischen Reichs, zu einem Capellmeister nach Sondershausen in die neue Kirche *vociret* worden; Nachdem aber durch GOTtes sonderlich Verhängnüs das schöne, neue, kostbahre Kirchen-Gebäw, sampt einem trefflichen schönen Orgel-Werck daselbsten, nebens fast der gantzen Stadt und Schlosz ist in die Aschen gelegt, und dahero Ihre Hoch Gräffliche Gnaden an, GOtt zu Ehren, wohlgemeinter *Intention* gäntzlich gehindert worden, haben sie doch an seinem *studio Musico* noch immerfort ein gnädiges Belieben getragen, und ihn deswegen nicht gern *dimitti*ren wollen, sondern Cancelley Bestallung antragen, und darinnen einen *locum* einräumen lassen; in welcher Bestallung er auch etzliche Jahr seinen anvertrauten Geschäfften treu und fleiszig obgelegen, und in wehrender Zeit durch das Landverderbliche, und Gott und Menschen wiederwertige Kriegeswesen viel *exactiones*, grosse Gefährligkeiten, Schrecknüsse und Vngemach hat ausstehen müssen, iedoch aber hat es allezeit GOTT der Allmächtige also gewendet, dasz unser seelig Verstorbener es allezeit vor eine Väterliche Züchtigung erkennet und erduldet, auch sonderlich als es zu Sondershausen und dero anliegenden Oerter, durch das schädliche Soldatenwesen auf das höchste kommen, hat es Gott also gnädig mit ihm geschickt, dasz ein Wohl-Ehrenvester und Hochweiser Rath dieser Stadt alhier ihn zu einen *Directorem Chori Musici* und *Successorem* Johann Herman Scheins Anno 1631. den 26. April *vociret,* da er damals aus der grossen Sondershäusischen Vnruhe, Trancksal und Pressur in ein etwas geruhiger Leben getreten, und GOtt darvor höchlichen gedancket.

Seinen Ehestand anlangend, hat er sich Anno 1627. den 6. Febr. durch sonderliche Gottes Schickung mit Vorbewust und Einwilligung beyderseits Freundtschafft, mit der Erbarn, Ehren-Tugendsamen Frauen Elisabeth, des Ehrenvesten, Vorachtbarn und Wohlgelahrten Herrn Johann Georg Gräfens, weiland Gräfflichen Schwartzburgischen Amptschössers nachgelassenen Wittben, und des auch Ehrenvesten, Vorachtbarn und Wohlgelahrten Herrn Adami Billichs, weiland Gräfflichen Oldenburgischen Vornehmen *Musici* und *Notarii Publici* eheleiblichen Tochter, (seiner ietzo hinterbliebenen hochbetrübten Fraw Wittben) in ein Christlich Ehe-Gelöbnüs eingelassen, auch solches durch öffentlichen Kirchgang und Hochzeit zu Sondershausen vollzogen, mit welchem seinem lieben Ehegatten er denn eine friedliche und von Gott gesegnete Ehe besessen, und mit ihr 4. Kinder, als 3. Töchter und 1. Sohn gezeuget. Darunter die 1. Tochter Clara Magdalena, welche 1648. den 15. Febr. an den Ehrnvesten,

Vorachtbarn und Wohlgelahrten Herrn M. Friderich Lanckischen verehelicht, von welcher seiner lieben Tochter er auch einen Sohn, Namens Friederich gesehen welcher aber 4. Tage nach seiner Geburt wiederumb verschieden, dem auch ietzt wohlgemelte Frau Clara Magdalena ein halb Jahr darnach, nemlich 3. Tage vor Michael 1651. in der Seligkeit, vor menschlichen Augen zwar alzugeschwinde, gefolget. Die andere Tochter Sara Elisabeth, welche 1654. denn 28. Novemb. dem Wohl-Ehrenvesten Vorachtbarn und Wohlgelarten Herrn Johann Christian Reichharten, Erbsassen auf Troszkaw Fürstlichen Sächsischen Amptman zu Altstädt ehelichen vertrauet worden, die auch ietzo ihrem lieben Vater das Geleite zu seinem Ruhebettlein mit vielen heissen Thränen giebet. Die 3. Tochter Catharina Maria, welche allhier zu Leipzig ihre Lebens Tage 1635. den 5. Martii angefangen, und darauff den 9. May 1637. in ihrer annoch zarten und blühenden Jugend wiederumb geschloszen.

Der Sohn nahmentlich Tobias, so durch Göttliche Verleihung ietzo seine *Studia* glücklichen fort zusetzen nach Jena verreiset und seines seeligen Herrn Vaters ihm noch allzu zeitlich entstandenen Todes Fall anderswo betrauern musz.

Des seelig verstorbenen Christenthumb anlangend, hat er sich nicht allein fleissig zur Kirchen gehalten, und die Predigten Göttlichs Worts mit hertzlicher Andacht angehöret, sondern sich auch zu Hause täglich in Betrachtung desselbigen geübet, an schönen Kernsprüchen H. Schrifft seine sonderbahre Beliebung getragen, dieselben seinen lieben Kindern fleissig eingebildet, derselben auch eine grosse Anzahl unter schöne Melodien gesetzet, welche zum theil in offenen Drucke sein, und in vielen Kirchen mit Erfreuung Christlicher Hertzen gebraucht werden; Das H. Nachtmahl hat er mit schuldiger Reverentz empfangen, und sich in seinem ietzigen Lager zum öfftern von Herrn M. Meyern als seinem Herrn Beichtvater besuchen, und aus Gottes Wort zu Hause trösten lassen. Auch hat er sich euserst dahin bemühet, wie er vor der Welt möge einen untadelhafften Wandel führen, und demnach so viel menschlich und möglich, sich mit seinen neben Christen schiedlich, mit seinen Herrn Collegen friedlich, und gegen das Armuth gutthätig erzeiget, auch seinem Ampte, wo ihm anders seine grossen Leibs-Beschwerungen solches zugelassen, in der Kirchen und in der Schule dermassen vorgestanden, dasz ein Ehrnvester, Hochweiser Rath verhoffentlich damit zu frieden gewesen, und seine untergebne Discipul in der Gruben ihm solches werden rühmlich nachsagen können.

In wehrenden seinem Ehestande ist er mit mancherley Creutz und Vnglück, nicht allein zu Sondershausen, sondern auch allhier in unterschiedenen Belägerungen von GOTT angegriffen, bevorab auch mit grosser Leibs-Beschwerung und hefftigen Schmertzen, in-

sonderheit wegen des *mali arthritici,* das ihm über 30. Jahr hart zugesetzt, so gar beleget worden, dasz man zu unterschiedlichen mahlen sich seines Lebens erwogen, bisz letzlichen er jüngsthin den Tag nach Gregorii seine offt erduldete Leibes Beschwerung wiederum empfunden, welche ihm in die 15. Wochen so hefftig zugesetzt, dasz man ihn kaum 3. oder 4. mahl aus dem Bette hat bringen können, worzu auch dieses kommen, dasz sich aller Appetit zu essen verlohren, und er innerhalb 14. Tagen keinen warmen Bissen, sondern allein einen wenigen Trunck Bieres genossen, dadurch er denn, wie auch von sonderlichen groszen Schmertzen dermassen ermattet, dasz keine Hoffnung seines Lebens sich mehr ereignen wollen. Vnd wiewohl er die gantze Zeit hero seinen Leibes Schmertzen abzuhelffen vieler vornehmer *Medicorum* Rath gepflogen, ist es doch bey diesem *morbo desperato et incurabili* mit allen *medicamenten* dahin gerathen, dasz er wenige Linderung, geschweige denn gäntzliche Abhelffung seiner Schmertzen empfinden können. Sein bestes Labsal ist gewesen das liebe Wort Gottes, und darneben ein inbrünstiges Gebet, welches er allezeit bey seiner Leibes Swachheit, und insonderheit in diesem seinem letzten langwierigen Lager mit inniglichen Hertzens Seuffzen und heissen Thränen zu seinen lieben Gott hat abgehen lassen. Darneben hat ihm dieses auch besondere Linderung seines Elends und grosser Schmertzen gemacht, dasz er gesehen, wie seine liebste Hausz-Ehre seiner allzeit treulich und fleissig gepflogen und gewartet, Ihme selbst bey seiner grossen Schwachheit, da er offtmahls in etzlichen Wochen nicht eines Fingers, wil geschweigen einer gantzen Hand mächtig gewesen, Speisz und Tranck gereichet und eingeflösset, und sich selbst durch viel Wachen also darbey abgemattet, dasz, wenn sie Gott nicht in Gnaden gestärcket hette, kein Wunder gewesen wehre, so sie selbst darüber wehre lagerhafftig worden. Als auch endlich dieselbe nebenst ihrer Frau Tochter und Herrn Eydam am 26. Junii aus allem Vmständen gespüret, dasz nunmehro die Zeit seines Abschiedes verhanden, haben sie desselben Tages zu zwey mahlen seinen Herrn Beicht-Vater lassen erfordern, welcher ihn noch ferner mit Gottes Wort reichlich getröstet, und aus demselben der Gnaden Gottes und des ewigen Lebens gewiss versichert, dabey mit den andern Anwesenden schöne Sterbe-Gesänge, insonderheit HERR Jesu Christ wahr Mensch und GOTT. Item Freu dich sehr O meine Seele. Hertzlich lieb hab ich dich O HERR, und dergleichen gesungen, welches der selig Verstorbene mit Andacht angehöret, und dasz er alles wohl verstehe, und darvon im Hertzen Trost empfinde, mit Aufhebung seiner Hände, vnd Vergiessung vieler Thränen gnugsam zu verstehen gegeben hat. Nachdem aber sein Herr Beichtvater ihn zu einer seligen Abfarth eingesegnet, und darauf von ihm gegangen, ist er also stille und geduldig gele-

gen bis gegen Abend obermeldetes Tages, da er zwischen 9. und 10. Vhr unter dem Gebet der herumbstehenden lieben Seinigen ohne alles Zucken in etlichen wenigen Seuffzern, in der Hand seines Herrn Eydams liegend, diese Welt gesegnet, und sich seiner Seelen nach zu GOTT seinem Schöpffer und Seligmacher sanfft und selig gewendet, als er in dieser Welt gelebet 65. Jahr und 13. Tage.

Folgt Schlussgebet. Dann S. 49—56 die „Abdanckung" von M. Joh. Sigismundus Schwenck, der den Verstorbenen mit Hiob vergleicht: — „suche, du findest Hiob und sein Ebenbild an unserm seligverstorbenen Herrn *Cantore*, der nicht nur allhier mit uns allen in so viel schweren und gefährlichen Belägerungen ausgehalten, sondern auch in der ferne Haab und Güter beraubet worden, und dem Feur nicht wenig davon zur Speise lassen müssen. Was unversehene Todesfäll der lieben Seinigen sind ihm über den Hals kommen! Hat auch eine Pest und ansteckende Seuche allhier regieret, bey der er nicht, vermöge seines Ampts, mit höchster Gefahr aufwarten, auch dergleichen Vnfall wol ehe seinem eigenen Leibe erleiden müssen? Vnd wer wil an die schmerzhaffte und reissende Kranckheit, damit der Selige behafftet gewesen, gedencken, und nicht mercken, dasz Hiob ihm zum gantzen Leibe heraus, ja aus allen Gliedmassen sehe." —

Endlich folgen Epicedia, lateinische und deutsche, deren Reihe eins vom Sohne Tobias Michael beschliesst, S. 60 u. 61.

IV. Georg Ludwig Agricola.

Der Christliche Capellmeister, | Das ist, | Einfältige Leich-Predigt, | Darinnen die Beschaffenheit des Christenthumbs | an einer guten Music oder Capell, aus den Wor- | ten Davids, Psal. 119. v. 54. | Bey | Wolansehnlicher Volckreicher Leichbestattung | Des | Wol-Ehren-Vesten, Grosz-Achtbaren, Wolge- | lahrten und Kunsterfahrnen Herrn | *M.* Georg Lud- | wig Agricol*ae*, | Hoch-Fürstlichen Sächsischen Wolbestelten | Capellmeisters auff Friedenstein, | *Die* 22. *Februarii, Anno* 1676. vorgestellet | Von | *Johannne Conrado Hack,* | *Diacon. Gothan.* | [verzierte Leiste] GOTHA, | Gedruckt bey Christoph Reyhern, im | Jahr 1677. |

In Quart. Reg. der Bogen A—E(4). „Lebenslauff" von B 4b—C4.

Christlicher Lebens-Lauff.

NUnmehr auch, nach angehörtem Göttlichen Worte, Christlichen Gebrauche nach, von des seligen Herrn Capellmeisters, wolgeführten Lebens-Lauff gebührende Meldung zu thun, und darinne von seiner Geburts-Ankunfft den Anfang zu machen, so ist derselbe von Christlichen Gottseligen und ehrlichen Eltern, im Jahr nach CHristi Geburt 1643. den 25. *Octobris* zwischen 4. und 5. Uhr nach Mittag *in*

signo Leonis zu grossen Forra im Chur-Fürstenthumb Sachsen, auff diese Welt geboren.

Sein Herr Vater ist der Wol-Ehrwürdige, Gross-Achtbare und sehr Wolgelahrte Herr **Georg Agricola**, treufleissiger und viele Jahre her wolverdienter Pfarrherr und Seelsorger allda, welcher ob diesem unverhofften Todes-Fall sehr bekümmert und schwach, auch zumal bey diesem grundlosen unsichern Wege diesem seinem lieben Sohne das letzte Grab-Geleite nicht geben können. Die Frau Mutter ist gewesen die Wol-Erbare, viel Ehr- und Tugendsame Frau **Margaretha** Tulliin, *Tit.* **Herrn** *Johann Tullii, N. P. C.* Gräffl. Kirchb. Verwalters zu Schwabhausen eheleibliche Tochter.

Hier schliessen sich an einige religiöse Erörterungen über den Werth der Taufe, dann folgt die Aufzählung der Pathen und die Angabe, dass der Knabe Georg Ludwig genannt sei.

So bald nun mit den ersten Jahren seiner Jugend sich auch sein Verstand herfür that, war seiner lieben Eltern vornehmste Sorge, wie er nicht alleine vor sich selbst zu seiner Seelen Heyl und Seligkeit, sondern auch zu förderst GOtt zu Ehren und jhnen zur Freude gedeylich aufwachsen möchte, liessens auch in Absehen auf solchen Zweck weder an fleissiger Auferziehung daheim, noch anderweitiger *information* derer bey der Adelichen Schule zu Grossenforra damals befindlichen *Praecep*toren jemals ermangeln; Damit er aber bey heranwachsenden Jahren seine so thane gelegte *fundamenta exco*liren und den vorgesetzten Zweck desto glücklicher erreichen möchte, wurd er Anfangs in *Anno* 1656. in die Schule nach Eisenach, und nach Verfliessung dreyer Jahre auhero naher Gotha geschickt, und gewonne hier selbst unter des Fürstl. Sächsz. *Gymnasii* wolberühmten *Praeceptoribus*, Herrn *M.* **Andrea Reyhern,** *Rectore,* nunmehr sel. und **Herrn Georg Hessen,** damals *Conrectore*, allmählich solche *progressus*, dasz er zum *studio academico* allerdings tüchtig erkant, auch in *Anno* 1662. mit einem guten *Testimonio dimitti*ret wurde. Wandte sich also mit Rath und Willen seiner lieben Eltern und Freunde von hier ab zu erst auf die *Universi*tät Leipzig und übte sich zuförderst in *Philosophicis,* brachte es auch durch GOttes Gnade so weit, dasz, nachdem er von darab auf Wittenberg kommen, und daselbsten denen Herren *Professoribus Theologis* und *Philosophis,* die er fleissig gehöret, beliebt worden, auch zu unterschiedenen malen *publicè disputando et concionando* sich hören lassen, jhme darauf von der hochlöbl. *Philosophis*chen *Facult*ät daselbst *gradus Magisterii confer*irt und unter 10. *Competen*ten die Oberstelle gegeben wurde, Etliche seiner *Disputationen,* als *de materia prima, de systemate mundi Copernicaeo, motu terrae, de justificatione, etc.,* so er mehrentheils selbst *elabor*irt gehabt, sind noch vorhanden. Mittlerweil trug er auch eine sonderbare Beliebung zur *Music,* und weiln er allbereits in seinen Schul-

Jahren gute *principia* darinnen gefasset, gerieth er mit denen daselbst sich auffhaltenden Italiänischen *Musicis* in *Conversation* und fasste von denenselben, sonderlich in *arte componendi*, so viel, dasz er sich desselben nachgehends mit grossem Nach-Ruhm, zu jedermans Beliebung, bedienen konte, massen dann etliche *specimina* davon in Druck kommen, und werden seine, bevorab diese letzte Zeit her, auffgesetzte sehr schöne *Musical*ische *Compositiones*, von allen der edlen *Music* Zugethanen vielfältig gewündschet und verlanget.

Nachdem er nun also ins fünffte Jahr zu Wittenberg *subsisti*ret, und von seinem Herrn Vater abgefordert wurde, liesz er sich, auf dessen Einrathen und Befehl, bey 2. Junge von Adel *in patriâ* zu einem Hoffmeister bestellen, und brachte dieselbe, besage des hierüber erlangten *Testimonii*, sowohl in *humanioribus* als *Philosophicis* und sonderlich *in Mathesi*, soweit, dasz sie aus seiner *information* mit Nutzen auf *Universi*täten ziehen können. Bey dieser Bestallung bekam er zugleich die Gelegenheit, dasz er auch der Gräfl. Schwartzburg. Hof-Capell zu Sondershaussen bey wohnete, da er dann in denen *Musical*ischen Wissenschafften sich dergestalt *perfectioni*ret und bekant gemacht, dasz, nachdem vor nunmehro 5. Jahren, als in *Anno* 1670. der berühmte *Musicus* und *Componist*, **Herr Wolffgang Carl Briegel**, von hierab nacher Darmstadt gefordert,*) seine Person vor andern *recommend*iret, und darauf, nach abgelegter wolbeliebter Probe, von **Ihrer Hochfürstl. Durchl. Herrn Hertzog Ernsten**, unserm gewesenen in GOTT ruhenden lieben Landes-Vater, hochseligsten Andenckens, zu dero Capellmeister gnädigst angenommen und bestätiget wurde. Wie rühmlich, fertig und unverdrossen er sich hierbey erwiesen, auch eusserstes Fleisses dahin getrachtet, dasz er seinem GOtt und gnädigster Fürstl. Herrschafft, auch dero gantzen Hofstatt *resp.* unterthänigst und demüthigst gefallen möchte, davon hält man unnöthig viel rühmens zu machen; Gleichwohl lässt sichs allerdings nicht verschweigen, dasz er seiner jederzeit, so wol bey Tag als Nacht, hertzwillig geleisteten Auffwärtigkeit und Dienste halber, aller Hochfürstl. Gnade sich zugetrösten, auch deroselben in allewege zu geniessen gehabt, dessen erinnerte sich der selige Mensch noch kurtz vor seinem Ende, nicht ohne sonderliche Bewegnis, bedanckte sich, nebst hertzlichem Wunsch aller Göttlichen Vergeltung, gegen sämpt. Hochfürstl. Herrschaft, und wollte zu deroselben Landes-Väterl. *Clementz*, auch die liebe Seinige treuligst empfohlen haben. Bey währender solcher Bedienung geschah es ohne Zweifel durch sonderbare *Direction* GOttes, dasz er in *Anno* 1672 auff fleis-

*) Hier haben wir also die bestimmte Nachricht, dass Briegel 1670 nach Darmstadt kam.

siges Gebet und Einwilligung seiner lieben Eltern und beyderseits Freundschafft, auch erlangtem gnädigsten Fürstl. *Consens*, sich in ein Christlich Ehegelöbnis einliesz, mit der damals Viel-Ehr- und Tugendsamen Jungfer, **Annen Marien**, (*Tit-*) **Herrn Daniel** Lentzers wolverdienten *Archi-Diaconi* zu Suhla, geliebter jüngsten Tochter, welches auch den 7. Maji gedachten Jahrs durch Priesterliche Copulation daselbst vollenzogen worden, mit dieser seiner Ehelich Vertrauten hat der Seel. **Herr** Capellmeister eine wiewol kurtze doch aber recht erwünschte und gesegnete Ehe geführet, und durch GOttes Segen zwey Kinder gezeuget, als ein Söhnlein, Namens **Paul Daniel**, und ein Töchterlein, **Elisabetha Maria**, welche beyde, so lange GOtt wil, noch am Leben, und ihren lieben Vater gar zu frühzeitig verlohren.

Der Redner constatirt nun die christliche Gesinnung des Verstorbenen und führt fort:

So konte er sich auch im gemeinem Leben und täglicher *Conversation* jedesmal dergestalt *accommo*diren, dasz jhn seines *resolvir*ten, bescheidenen und redlichen Gemüthes halber jederman, zumalen auch hohe Personen, gerne sehen und haben mochten, deszwegen jhn auch alle, so mit jhm umbgegangen, insonderheit die hiesige Fürstl. Hoff-Capell und dero Anverwandte, gantz ungerne verlohren, wie sonsten seinem lieben alten Vater, und *respect.* Schwieger-Eltern insonderheit aber der hinterbliebenen Jungen Wittwen bey diesem unverhofften Todes-Fall zu Muthe sey, dasz wird Christlichen Hertzen, von sich selbst zuermessen heimgestellet.

Es folgt ein weitläufiger Bericht über Agricolas Krankheit und Tod, der ihn am Sonntage Reminiscere im 33. Jahre ereilte. An das übliche Schlussgebet schliessen sich „Epicedia", lateinische und deutsche bis E(2b), und endlich ein Nachruf der deutschgesinnten Genossenschaft, deren Mitglied unter dem Namen „der Singende" Agricola gewesen war, bis E(4b).

V. Clemens Thieme.

Geistliche, und aus dem XXXIX. Psalm | gezogene | Todes-*Concert* | oder | Nützliche, heylsame TODES-BETRACHTUNG, | Welche bey dem Leichbegängnis | Des weiland Ehrenvesten, Vor Achtbarn, und | Kunsterfahrnen Herren | *CLEMENTIS* Thiems, | Hoch Fürstl. Sächs. etc. Wohlbestallten Capell- | *Directoris* zu Zeitz etc. am 2. April 1668. in der *S.* Michaels- | Kirchen daselbst, vor einer Volckreichen Versam- | lung vorgetragen, | Nun aber | Auf sonderbares und vielfältig-wiederholetes Begehren etlicher | Vornehmen Freunde zum Druck befördern | sollen | *JOH. SEBASTIANUS* Mitternacht, | Hoch Fürstl. Sächs. Hoffprediger, Stiffts-*Superintendens*, und *Assessor* | des *Consistorii* daselbst. | [Leiste] In Verlegung Johann

Schuman, Buchbinders | und Händlers in Zeitz. | Gedruckt durch Johann Stechen. |

In Quart. 54 Seiten. Letztes Blatt leer.

Lebens-Lauff.

DEr Wohl Ehrenveste, Vor Achtbare, Kunsterfahrne und Sinnreiche Herr Clemens Thieme, Ihrer Hoch Fürstl. Durchl. HERRN Moritzen, Hertzogen zu Sachszen, Jülich, Cleve und Berg, etc. Unsers gnädigsten Fürsten und Herrn gewesener wohlbestallter Capell-*Director* allhier, ist auf diese Welt gebohren worden zu Groszen Dietmansdorff, jenseits Dreszden, Anno **1631.** den **7.** Septemb. Sein lieber Vater ist der Erbare und wohlbenahmte Clemens Thieme, Inwohner daselbst, welcher sein Alter in die **72.** Jahr gebracht, und deme dieser Todesfall seines hertzlieben Sohnes sonder Zweiffel eine sehr traurige Post seyn wird. Seine Mutter aber Frau Maria, bürtig aus ietztgedachtem Dorffe, nunmehr seelig. Diese seine liebe Eltern haben ihn alsobald zur H. Tauffe befördert, und mit seines Vatern Nahmen in die Zahl der Christen einzeichnen laszen. Als er nun ein wenig erwachsen ist er von seinen lieben Eltern in aller Zucht und Tugend auferzogen, und sonderlich zur Pietät oder Gottesfurcht angewohnet worden, seinen Catechismum, viel schöne Gebet, und Biblische Sprüche hat er mit groszer Begierde und Freuden gelernet, und also einen Grund in seinem Christenthum geleget. Anno **1638.** hat er sich in die Schule nach Rodeburgk, weil Er lust zur Music gehabt, begeben, *Anno* **41.** ist er nacher Dreszden an Hr. Philipp Stollen, anitzo Fürstl. Sächs. Cammer-*Musicum* zu Halla, verschrieben, und von demselben ein gantzes Jahr in der Music treulich *informiret* worden. *Aō.* **42.** ist er mit einer *musica*lischen Compagnie, als ein Capell-Knabe, in Dennemarck mitgenommen worden, allda er dem Königl. Printzen, *Christiano V.* Christmilder Gedächtnus in die **4.** Jahr aufgewartet. Als er aber seine Stimme *muti*ret, hat er sich *Aō.* **1646.** wieder nacher Dreszden gewendet, und weil er ferner Lust zu der Music gehabt, hat Seine Churfl. Durchl. Herr Johann Georg der Erste, Gottseligsten Gedächtnus, bey dero Ober-Instrumentisten auff unterschiedlichen Instrumenten ihn unterweisen lassen, worinnen er so viel *proficiret* und begriffen, dass er *Anno* **1651.** von höchstgedachter Churfürstl. Durchl. Bestallung bekommen, und in Dienst genommen worden. *Anno* **1653.** ist er auch bey ietziger Churfürstl. Durchl. als damahligen Chur-Printzen, Hertzog Johann Georgen dem Andern, ebenmäszig in Bestallung genommen worden; in welchen seinen Diensten er iederzeit sehr emsig und fleisig gewesen, auch dorbey grosse Lust zur *Composition* bekommen, deren *fundamenta* von Herrn Christoph *Bernhardi,* damals *Vice* Capellmeister zu Dreszden, er richtig erlernet und geleget. Und dieweil denn zu solchen

Sachen eine sonderliche *Influenz* und gute *naturalia* sich bei ihm befunden, als hat er solch *Studium* mit allem Fleisze fortgesetzet, auch durch Gottes Segen es darinnen sehr hoch gebracht, und seine Stücken so wohl *instrumentaliter* als *vocaliter* nicht nur alleine künstlich und wohl *elaborizet*, sondern auch mit einer sonderbaren *suavi*tät gezieret und angebracht, dasz solche iedermänniglich, Hohe und Niedrige, mit aller Lust begierig gehöre, und weit und breit von denen Kunstverständigen hoch *estimi*ret, gelobt und begehret worden. Nach seeligem Ableben und tödlichen Hintritt vor höchstgedachten Fürsten und Herrn, Herrn Johann Georg I. des Heil. Röm. Reichs Ertz Marschallen und Chur Fürsten etc. hat er ihm fremde Lande zu besehen vorgesetzet, und solche Reisze auff erhaltene gnädigste Vergünstigung in Gottes Nahmen angefangen *Anno* 1657. da er in wärendem Trauer-Jahre des Reich, und andere vornehme Capellen besichtiget, und, was denckwürdig und zu seinem *studio* dienlich, fleissig *no*tiret. Nach verflossenem Trauer-Jahre aber, hat er sich wiederum eingefunden, und seine Dienste, wie zuvor, verrichtet.

Anno 1659. hat er sich in den heiligen Ehestand begeben mit damals Jungfrau *AEmilien*, Herrn Johann Jockaworts vornehmen Apotheckers zu Dreszden, ehelichen Tochter, und hat ihn der liebe Gott in seinem Ehestande mit 6. Kindern gesegnet, als 3. Söhnen und 3. Töchtern, davon allbereit drey, als Anna Sophia, Anna Susanna, und Johann Jacob, durch den zeitlichen Tod wieder abgefordert, und in die Freude aller Auszerwählten Kinder Gottes versetzet worden. Die übrigen zwey Söhne, als Dietrich Gotthelff, und *Clemens*, ingleichen das eintzige Töchterlein *AEmilia*, werden in der Zucht und Vermahnung zum HERRN aufferzogen, so lange es Gott beliebet. Gott erhalte sie zu seinen Ehren, und segne sie an Leib und Seele. Gold und Silber läst ihnen der verstorbene Vater nicht, iedoch hoffentlich einen gnädigen Gott, der wird ihnen geben, was ihnen nützlich und selig ist. Hat also 9. Jahr und etliche Wochen mit seiner hinterlassenen betrübten Witben im Ehestand gelebt. *Anno* 1663. ist er auff sein unterthänigstes Suchen und Begehren gnädigst *dimittiret*, und seiner Dienste erlassen worden, worauff er sich in eben demselben Jahre nacher Hamburg gewendet, andere Dienste zu suchen, weil aber daselbst seine *fortun* sich nicht hat finden wollen, ist er wiederum zurück kommen, und an den Hochwürdigsten, Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn, Hrn. MORITZEN, Hertzogen zu Sachsen, Jülich, Cleve und Berg, etc. Unsern gnädigsten Fürsten und Herrn, von Herrn Heinrich Schützen ältern Capellmeistern zu Dreszden, unterthänigst verschrieben und *recommendiret* worden, welche *recommendation* auch so viel gefruchtet, dasz er anfangs vor den Ober-Instrumentisten, hernach vor den Concert-Meister, endlich gar vor den *Capell-Director* angenommen worden, welch sein *Officium* er

so treulich und fleiszig verrichtet, dasz S. Hoch. Fürstl. Durchl. ein gnädigstes Wohlvergnügen daran gehabt, und mit seinen Diensten sehr wohl zufrieden gewesen.

So viel des Seelig-verstorbenen Herrn *Directors* Christenthum betrifft, hat er freilich auch unter die Zahl der Menschen, die nicht Engel rein sind, gehöret, und menschliche Schwachheiten gefühlet, iedoch sich gegen seinen Nechsten auffrichtig, ehrerbietig, diensthafftig, und also erwiesen, dasz sich verhoffentlich nicht viel über ihn zu beschweren Ursach haben werden, sondern vielmehr gestehen, er sey ein friedfertiger und verträglicher Mensch gewesen, inmassen er auch mild und freygebig gegen das Armuth sich bezeuget, und demselben nach Gelegenheit gedienet, und fortgeholffen. Weil er aber wie gedacht, auch seine menschliche Schwachheit gehabt, hat er dieselben iederzeit erkennet, hertzlich bereuet, seinem lieben Gott so wohl täglich, als zu gewisser Zeit in dem Beichtstul seine Sünden abgebeten, und darauff das hochwürdige Nachtmahl des Herrn Jesu mit Christlicher *Devotion* und Hertzens-Andacht empfangen, wie denn solches auch am nechsten verwiechenen andern Osterfeyertage das letzte mahl geschehen.

Es schliessen sich weitere religiöse Betrachtungen an, und darnach der Bericht über die letzte Krankheit. Thieme starb am 27. März, Abends 10 Uhr, im Alter von 36 Jahren 6 Monaten und 20 Tagen. So viel ich weiss, ist dies das Erste, was über das Leben eines Mannes bekannt wird, dem auch Gerber (A. L. II, col. 645) nur nachzusagen weiss, dass er ein berühmter Komponist und Tonkünstler des 17. Jahrhunderts gewesen. Vielleicht findet sich noch einiges über denselben im Gesammt-Archive zu Dresden.

VI. Andreas Werkmeister.

Der Weit-berühmte | *Musicus* und *Organista* | Wurde | Bey Trauriger Leich-Bestellung | Des Weyland | Edlen und Kunst-Hoch-erfahrnen | HERRN | *ANDREAE* | Werkmeisters, | Treu-verdient-gewesenen Organistens bey | unserer St. Martini-Kirche, und Königl. Preuss. | wohl-bestallt-gewesenen *Inspectoris* über alle | Orgel-Wercke im Fürstenthumb Hal- | berstadt, | Welcher am abgewichenen 26. *Octobr.* des 1706ten | Jahres in JESU selig verstorben, | In einer Stand-Rede dargestellet | Von | *Johann Melchior* Götzen, | *SS. Theol. Doct.* | [Leiste] Gedruckt 1707. |

2 Bogen in Quart. Der Sermon ist eine Rede, keine Predigt über einen Bibeltext. Auf Widerwärtigkeiten, die Werkmeister in Halberstadt begegnet, deutet folgender Satz: „Als Er Ihm seine erste Frau sterben lassen nebst einem Kinde, als Er Ihm viele wehrte Muths-Freunde unvermuthet durch den Todt entrissen, wenn Er ihm sonderlich an diesem Orthe da man keine redliche und treue Leute wohl leiden kan, allerley Widerwärtige auf den Halsz gehetzet, die In verfolget.“

PERSONALIA.

Wie sie bey den Leich-Begängnis. **Des Wohlseeligen Herrn Andreae Werckmeisers** verlesen.

ZU dieser jetz mit GOtt abgelegten Leichen- und Gedächtnisz-Predigt hat Anlasz gegeben das Absterben eines wohlverdient gewesenen Kirchen Bedientens bey hiesiger *St. Martini* Kirche, von deszen Lebens-Anfang, Christlich geführtem Lebens-Wandel ist zu berichten, dasz selbiger im Jahr Christi 1645. den 30. *Nov.* als am Tage *Andreae* morgens zwischen 2. und 3. Uhr zu Bennikenstein von Christlichen Eltern an diese Welt gebohren. Sein seel. Vater ist gewesen, Herr *Joachimus* Werckmeister, Bürger, Brauer und Ackermann zu Bennikenstein.

Die Mutter Frau Chatarina Schönerts.

Der Grosz-Vater Väterlicher Seite war, Herr Victor Werckmeister, in die 40. Jahr wohlverdienter *Pastor* zu Bennikenstein.

Die Grosz Mutter Väterlicher Seite Margaretha Löwin, Hr. Burgemeister Löwens in Elbingerode nachgelaszene eheleibl. Tochter.

Der Grosz Vater Mütterlicher Seite ist gewesen, Herr Andreas Schönert, gewesener Gerichts-Schöpffe und Vorsteher in Bennikenstein.

Die Grosz-Mutter von Mutter wegen war Frau Clara Albrechtinn, Hr. Andreä Albrechts, Hochgräflichen Schwartzburgischen Hochverordneten Ambts-Verwalters, hinterlaszene Tochter. Von diesen seinen liebwerthen Eltern ist der Seelige so fort nach seiner sündlichen Geburth durch das Waszerbad im Wort zu der neuen Geburt, die aus GOtt ist, geleitet, und bey seiner Tauffe mit dem Namen Andreas ins Buch des Lebens eingezeichnet worden.

Bey zunehmenden Jahren haben Gedachte seine Eltern an seiner fernern Erziehung nichts ermangeln laszen, und weil bey demselben sich ein frühzeitiger Trieb und Lust zur Music hervor gethan, haben ihn seine seelige Eltern, zu seines seeligen Vaters Bruder, Hr. Christian Werckmeister, wohlbestalt gewesenen Organisten zu Bennungen in Thüringen gebracht, woselbst er über 2. Jahr, sowohl in der Schule, als auch in *Musicis informiret* worden. *Anno* 1660. den 15. *Augusti* hat er sich mit *Consens* seiner wehrten Eltern nacher Northausen in die Schule begeben, alwo Er 2. Jahr lang des berühmten Hn. *Rectoris Hildebrandi Information* genoszen. Nachdem es ihm aber daselbst am freyen *Hospitio* gemangelt, und seines seeligen Vaters Bruder Hr. Victor Werckmeister damahliger wohlverordneter *Cantor* zu Qvedlinburg, ihn gerne bey sich gesehen, als hat er sich in das Qvedlinburgische *Gymnasium* begeben, da Er denn auch mit einen freyen *Hospitio* versehen worden, allwo Er in seinen *Studiis* so *proficiret*, dasz Er mit Nutzen auff *Universitä*ten ziehen können, weilen Ihm aber durch GOttes sonderliches Fügen *Anno* 1664. den 24 *December*. eine ordentliche *Vocation* zur Organisten Bedienung von einem Wohl-

weisen Raht zu Hasselfelde eingehändigt worden, als hat Er dieselbe auch mit GOtt, und seiner lieben Eltern *Consens* angenommen, welchen Dienst, nebst einiger Schul-Arbeit Er in die 10 Jahr treulich vorgestanden. *Anno* 1667. hat Er sich in den heiligen Ehestand begeben, und mit der damahligen Jungfer Catharina Recklebinnen, Herrn *Bartholomaei* Reckleben, gewesenen Burgemeisters zu Hasselfelde, Eheleiblichen Tochter ehelich versprochen, mit welcher Er sich auch den 16. Julii vorerwehnten Jahrs zu Hasselfelde *copul*iren lassen. Mit dieser seiner ersten Ehegattin hat Er in der Ehe gelebet 13. Jahr, und wie dieselbe für GOtt in Friede geführet wurde, so war Sie nicht ohne Seegen, sintemahl Sie mit einander darinn erzeuget 2. Söhne, die beyde so lange GOtt will, noch am Leben, und haben jetzo ihren lieben seeligen Vater als schmertzlich Betrübte zu seiner Ruhestädt begleiten helffen. In wehrender Zeit hat Er etliche *Vocationes* nach andern Orthen gehabt, als *Anno* 1670. hat Er eine *Vocation* von Ellrich erhalten, welche von Ihrer Hoch-Fürstl. Durchlauchtigkeit Hertzog Rudolpho Augusto, welcher Ihn in der Graffschafft Blanckenburg gerne beybehalten wollen, in ihrem Fortgang gehindert. *Anno* 1674. hat Er anderweitige *Vocation* nacher Elbingerode, zur Organisten- und Stadtschreiberey Bedienung überkommen, welche Er aber nicht *recusiren* wollen, und ob schon wegen gnädigster *Dimission* es sich ein wenig verzögert, ist Er doch endlich *dimittiret*, und im folgenden Jahre als *Anno* 1675. ist Er von seinem vorher benahmten Herrn Vetter *Victore* Werckmeistern, domahligem Schlosz-*Cantore* zu Qvedlinburg bey der *Vacanz* des Hoff-Organisten Dienstes daselbst, veranlasset worden, um selbige Bedienung mit anzuhalten, da Er denn von dem seel. Herrn Johann Caspar Trost, Weyland *Advocato Ordinario* und berühmten Organisten allhier zu *St. Martini*, und von dem Stad-*Cantore* zu Qvedlinburg Herrn Michael Wagenern, so wohl in *Theoria* als *Praxi* der *Music* in beyseyn der Hochwürdigsten *Abbatissinn* hoch-seeligen Andenckens der Durchlauchtigsten Pfaltz-Gräfinn *Anna Sophia*, und Gegenwart der hohen *Consistorialen tentiret*. Darauff Er also fort die *Vocation* selbiger *Abbatissin* zum Hoff-Organisten gnädigst erhalten, und selbige *acceptiret*. *Anno* 1680. gefiel dem grossen Gott ihm seine Ehegattinn zu entnehmen, wodurch Er in den betrübten Wittwerstand gesetzet worden. Nach Verlauff zweyer Jahren, als Ihm sein Hausz-Wesen mit den Kindern alleinzuführen schwer gefallen, hat Er sich *Anno* 1682. auf vorher gepflogenes Gebeth zu GOtt, mit damahliger Jungfer *Anna Salome* Seelmanninn, des Hoch-Ehrwürdigen in GOtt andächtigen und Hochgelahrten Herrn *Doctoris Christian* Seelmanns, erstlich gewesenen *Superintendenten* zu Leutschau in Ungern, nach seinem *Exilio* aber *Pastoris primarii* zu Saltze bey Magdeburg, in ein Christliches Ehe-Verbündnis eingelassen, welches auch den 14 *Februarii* im jetztgemeldetem

Jahre in Qvedlinburg durch Priesterliche *Copulation* vollenzogen worden, auch mit dieser Ehegattin hat Er wohl und sehr vergnüget gelebet, und mit Ihr durch den Seegen GOttes erzeiget 4. Töchter, davon die älteste dem lieben seeligen Vater in der Sterblichkeit allbereit vorgegangen, die andern 3. aber sind so lang es GOtt gefällt noch an Leben, und haben nebst ihrer Hochbetrübten Frau Mutter, ihrem seeligen Vater in höchster Betrübnis das Geleite zu seiner Ruhestadt gegeben. Wir alle tragen mit den Kindern darüber Mitleiden, dasz sie das Elend, darein sie durch des Vaters Tod gesetzet worden, noch nicht alle gründlich zu erkennen wiszen. GOtt sei ihr aller gnädiger Vater und Berather.

Als *Anno* 1696. da hiesiger Organisten-Dienst *vacant* worden, hat ein Wohledler und Hochweiser Raht dieser Stadt, den Seeligen zu solchem Dienst beruffen, welchen er auch im Nahmen GOttes *acceptiret*, und bisz an sein seeliges Ende treulich und sorgfältig verrichtet, und hat man Uhrsach gehabt sich zu *gratuliren* dasz man an ihn einen sehr berühmten *Musicum* gehabt, deszen Wissenschafft seine heraus gegebene viele Schrifften sattsam zu Tage legen, dasz wohl in künfftigen Zeiten unsere *St. Martini* Kirche schwerlich einen solchen Organisten wieder bekommen wird, welchen wir leider an ihn verlohren.

Was sein Christenthum betrift, so ist der gantzen Christlichen Gemeine offenbahr, dasz er ein recht frommer, stiller, und *exemplarischer* Mann gewesen, der GOtt gefürchtet, sein Wort geliebet, und seine Hochwürdigen Sacramenta hochgehalten. Alle seine Verrichtungen zieleten ab zur Göttlichen Ehre, er hat auch seine Music niemahls anders als zum Preisz des Göttlichen Nahmens angewandt, Er war ein andächtiger Beter, und wuste GOtt seine Noth in seinen Seuffzern wohl für zu tragen. Summa er gieng einher in den beyden Schrancken des Göttlichen Gesetzes, der Liebe Gottes und des Nechsten, und liesz seine Guthat auch gegen die Armuth spüren darinn er seinen Glauben thätig zeigte. Was zuletzt noch seine Kranckheit und seeliges Ende anbelanget, so hat unserm GOtt deszen Rath und Wille wunderbahr und unerforschlich ist, gefallen ihn sehr schleunig von der Welt zu nehmen, denn am abgewichenen Dienstag Morgen befiehl er unvermuthet mit einem Stick und Schlagflusz zugleich, da wieder zwar von einem hiesigen berühmten *Medico* alle benöthigte Mittel sind verordnet worden Ihn zu retten, es hat aber so wenig verfangen dasz er vielmehr des Abends zwischen 4. U. 5. Uhr unter andächtigen Gebeth seines Herrn Beicht-Vaters, und aller Umstehenden nach empfangenen Priesterlichen Kirchen-Seegen dieses zeitliche geseegnet.

Nachdem er in dieser Welt gelebet, 61. Jahr weniger 1. Monat, 2. Wochen, und wenig Tage.

Den Beschluss macht ein Lobgedicht des Magister Jac. Val. Herold, Quedlinburgensis.

Kurze Notizen über die Art und Weise, alte Werke neu zu ediren.

Wenn Jemand über die alten Meisterwerke des 16. Jahrh. sich äussert und dabei über das Theoretische hinausgeht, so ist es unerlässlich, dass er sie Jahre hindurch aufführen hörte, und nicht bloss sie, sondern auch den cantus gregorianus, als Schlüssel zum Palestrinastile. Die Praxis gibt Fingerzeige und Aufschlüsse, welche andere nicht finden. Seit ca. 18 Jahren werden im Dome und zur alten Kapelle in Regensburg nur cant. gr. und Palestrinastil aufgeführt und zwar durchschnittlich bei jährlich 100 Hochämtern, vielen Vespern und Litaneien, und in St. Emmeram und zu St. Paul regelmässig (wenn auch nicht ausschliesslich) cant. gr. und Palestrinastil. Der Unterzeichnete hat nicht bloss diesen Aufführungen vielfach beigewohnt, sondern sechs Jahre im cant. gr. und Palestrinastile Unterricht ertheilt und 2½ Jahre den Chor zu St. Emmeram dirigirt, wobei er die grössten Werke Palestrina's etc. aufführte; mit welchem Erfolge, haben die „Stimmen in der Presse über die zweite Generalversammlung des allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereins", abgedruckt in meinen „Fliegenden Blättern für kath. K.-M." (1869 und 1870), bezeugt. Dies zu meiner Legitimation.

Ueber die „Schlüsselgattungen", in specie über die Unrichtigkeit der Ansicht, die Alten hätten ihre Schlüssel gewählt der höheren oder tieferen Intonation (oder Transposition) wegen, werde ich mich in Bälde in meinen Blättern äussern. Vorerst stelle ich folgende Hypothesen in Bezug auf das von der sehr verehrlichen Redaktion der Monatshefte p. 190 ff. (zweiter Jahrg. 1870) Geäusserte fest:

Ich stimme mit der Redaktion überein in dem Grundsatze, man solle die Ausgaben alter Werke ganz praktisch einrichten, nicht sie pure et crude abdrucken lassen, wie Proske etc. Sie wandern sonst aus dem Staube des Alterthums in den Staub der Bibliotheken. Man solle also diese Werke ediren 1) in der Tonhöhe, in welcher sie jetzt ein gutgeschulter Chor singen kann, 2) mit den nothwendigsten Vortrags- und Tempobestimmungen, 3) in den modernen Schlüsseln.

ad 1. Es ist nachgewiesen (durch H. W. Riehl), dass das c des vorigen Jahrhunderts (vor etwa 100 Jahren also) klang wie unser b, d. h. die gleichen Schwingungszahlen aufwies. R. Schlecht zeigte in diesen Heften, dass das c des 16. Jahrh. wie unser a klang. Da wird man fragen: Wie ist es möglich, dass man dann Messen, wie die von Orlandus Lassus „Puisque j'ay perdu" sang, wo z. B. der Bass im „Crucifixus" sich im tiefsten d und e bewegt (Proske, Mus. div. I. p. 125). Darauf antworte ich mit dem urkundlichen Nachweise L. Nissl's in der Augsburger Postzeitung, dass in der Kapelle, die Orlandus Lassus



in München dirigirte, drei Bassisten waren, welche das Contra-F, also unser Contra-D, deutlich sangen.*) Daraus ergibt sich: Es ist unmöglich, die Werke der Alten in der Tonhöhe oder eigentlich Tontiefe aufzuführen, wie sie im 16. Jahrh. klangen und wie die Meister sie sich dachten. Unsere Kehlen und Stimmen sind, wie unsere Effekte, zugespitzt. Ich habe am 1. Nov. 1870 dahier die Missa Papae Marcelli, 6 voc., aufgeführt. Begreift der Dirigent, begreifen die Sänger den Jubel, die Begeisterung dieser Messe, so hilft alles tiefer Intoniren nichts;

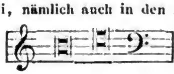
*) Erzählt ja auch die N. Z. f. M. (v. 11. Nov. 1870 p. 417), dass an dem Berliner Domchore „das seltene Fundament von tiefen Bassstimmen zu bewundern sei, welche das Contra-A noch in gleichdurchgreifender Klarheit zu Gehör bringen."

sie gehen immer bis zur äussersten Grenze, wo ihnen das volle Ausbrausen dieses Jubels (nach ihren Stimmen) möglich wird. Es half mir nichts, dass ich die Messe um einen halben Ton tiefer intoniren liess, also in H, statt in C. Am Ende eines jeden Stückes waren wir um einen guten halben Ton oben; das war nämlich die Stimmgrenze meiner Sänger (nur Knaben und Männer). In Regensburg, nachdem ich die Knaben einige Zeit geschult hatte, besser als es jetzt bei meiner vierwöchentlichen hiesigen Thätigkeit möglich ist, liess ich die Messe in C intoniren, und da war ich nicht sicher, dass wir nicht durch das innere höchstmögliche Feuer dieser Komposition noch um einen halben Ton am Ende gestiegen waren. Deswegen gibt es keine ganz bestimmte Höhe der Intonation für diese Werke. Jedenfalls müssen wir die Werke der Alten höher singen, als im 16. Jahrh., weil wir nimmer dieselben Stimmen haben. Z. B. die Missa „Dum complerentur“ (Sel. nov. v. Proske) würde jetzt, ausgeführt wie im 16. Jahrh in unserm Dd., nach dem „Transpositionsschlüsselsystem der Hrn. Bellermann etc. ein unverständliches Gemurmel, während sie, in unserm Fd. ausgeführt, ohne den Sängern Aussergewöhnliches zuzumuthen, wundervoll klingt. Man frägt freilich, wie können sich die Tenore in der Missa „Papae Marcelli“ immer im hohen $\bar{a}$ und $\bar{g}$ bewegen? Die Italiener haben da ihr Falsett. Wir Deutsche haben unsere prächtigen Knabenalte. Ich wollte, die Leser dieser Zeilen hätten hören können, wie meine Alte, die vollständig die Klangfarbe eines ganz herrlichen Tenorfalsettes im Ensemble gaben, diese Aufgaben lösten. Zeugen dafür habe ich in ganz Deutschland zu Hunderten. — Hier freilich (in Eichstätt) hat man solche Alte noch gar nicht; sie werden aber sich bilden. — In welcher Tonhöhe sind nun die Werke des 16. Jahrh. zu ediren? Diese Frage kann nur Praxis lösen. Es hängt ganz von der Zahl und Qualität der Sänger ab. Ein Chor wird ein altes Stück am besten in A, der andere in B, der dritte in C intoniren. Ich habe die Missa II., von Hasler edirt, um die Terz vertieft. Die Missa „Papae Marcelli“ würde ich, wie sie steht, ediren, die Missa „Hodie Christus natus est“ oder „Admirabile commercium“ von Palestrina um einen Ton tiefer.

ad 2. Was die Tempo- und Vortragszeichen angeht, so muss man sehr vorsichtig sein. In Regensburg braucht man sie nicht, weil die Sänger so auf den Direktor zu sehen gewohnt waren, dass sie jeder leisesten Bewegung folgten und Fremde meinten, die Knaben hätten die Messen auswendig gelernt (was eine reine Unmöglichkeit ist), so viel blickten sie auf den Dirigenten. Bei homophonen Stellen wendete das Muster aller Palestrina-Dirigenten, der leider z. Z. nicht mehr dirigirende Domk. Schrems, sehr viel cresc., decr. etc. an. Bei viel imitirten Stellen war es mehr das richtige Athmen, Betonen, Textsprechen etc., welches die Wirkung des wogenden Meeres hervorbrachte. Deshalb gebe man in den Stimmen die Athmungszeichen, bei homophonen Stellen auch cresc., decr. etc. an, aber bei imitirten Sätzen lehre man lieber die Sänger gut und richtig betonen und sprechen. Als ich, wie gesagt, am 1. Nov. 1870 mit meinem z. Z. ungeschulten Chore die Missa „Papae Marcelli“ aufführte, liess ich in die Stimmen nur zwei Zeichen einschreiben, das ritard. und dim. zwei oder drei Takte vor Et incarnatus est und das piano zehn Takte vor dem Schlusse des Agnus Dei, das zuletzt in ein gewaltiges cresc. auslief. In der genannten Hasler'schen Messe habe ich viele Zeichen angegeben; das war nur möglich, weil sie sehr viele homophone Stellen hat. Ferrenberg z. B. hat bei der Edition der Missa „Or-sus a coup“ von Lassus viele falsche Zeichen gegeben. Vgl. übrigens über diesen Punkt die Broschüre: „Das Dirigiren kathol. K.-M. 3. Vereinsgabe des a. d. C.-V.“ Regensburg bei Pustet.

(11 Sgr.) Ueberhaupt geben alle Einzeichnungen von piano, forte etc. kein rechtes Bild der Alten. Man muss das hören. Wir brauchten eben eine Schule, eine Tradition; damit allein ist gründlich geholfen.

ad 3. Ich bin dafür, dass man alle **Stimmen** zu alten Partituren im -Schlüssel für Sopran, Alt und Tenor, im Bassschlüssel (auf der 4. Linie) für den Bass edire. Uebrigens ist es in Bayern und Oesterreich immer noch Regel, beim Gesangunterrichte den Sopran- und Altschlüssel zu verwenden, so dass es sogar nicht wenige Sängerinnen gibt, besonders in kleineren Städten, die den Violinschlüssel gar nicht lesen können. Da wir uns aber allmählig auch in diesem Punkte dem Norden anschliessen, so mögen die Stimmen nur in zwei Schlüsseln edirt werden. Aber bei Partituren bin ich nur ausnahmsweise (wie in der citirten Hasler-Messe) dafür, wo nämlich der homophone Satz vorherrscht, wo die Stimmen sich weniger kreuzen. Bei polyphon gearbeiteten Werken, wo jede Stimme selbstständig auftritt, wird die Partitur sogar übersichtlicher, wenn jede auch ihren selbstständigen Schlüssel hat. Viel eher könnte man in modernen Orchesterpartituren fordern: Hörner und Trompeten sollten nicht immer in C geschrieben sein. Und man überschätze Editionen mit den modernen - und -Schlüsseln nicht. Wer nicht die gewöhnlichen 4 Schlüssel  fertig lesen kann, der wird die Alten überhaupt nicht verstehen lernen. Gebe ich eine Palestrina'sche Messe einem noch so talentvollen „Dilettanten", und wenn er sich noch so viel Mühe gibt, er wird nicht klar werden; man muss sich in den Palestrinastil **einleben**, ihn in Fleisch und Blut durch oftmaliges Hören übergehen lassen. Ich habe in meinen Blättern schon öfter aufmerksam gemacht, dass unsere besten Konzertdirigenten in Wien, Prag, Dresden etc. nicht im Stande sind Palestrina zu dirigiren. Fachmänner, die in Prag, Innsbruck (ich nenne diese beiden Städte, weil sie erst vor Kurzem in meinen Blättern deshalb genannt waren) alte Werke gehört und ganz dieselben in Regensburg (NB. bei richtiger Direktion!?!) wieder hörten, bezeugten und bezeugen, dass der Unterschied war wie „zwischen Tag und Nacht". Es ist eine ganz falsche Vorstellung, wenn man glaubt, wer Beethoven, Bach, Händel dirigiren könne, könne auch Palestrina sofort ohne weitere Studien und Uebung dirigiren; es dürften gleichsam nur andere Stimmen und Partituren aufgelegt werden. Chöre und Dirigenten brauchen, um Palestrina aufzuführen, eine andere, eigenartige Schulung. Es ist also wiederum Täuschung, wenn man glaubt, „Dilettanten" brauchten nur praktisch eingerichtete Partituren, um über Palestrina klar zu sein. Nein — nur das längere Hören befähigt dazu. Wenn ich die Missa II. von Hasler als „Vereinsgabe" edirt habe, so that ich es, weil das Regensburger Musikfest vorhergegangen, weil also Hunderte vorher die Alten gehört und die Art, sie aufzufassen, beobachtet hatten. Für die Praxis hätte das blosse Ediren gar keine Bedeutung gehabt.

Dringt aber Jemand tiefer in den Palestrinastil ein, dann werden auch die Schwierigkeiten betreffs der Schlüssel verschwinden. Eine Vereinfachung empfiehlt sich in praxi, nämlich auch in den Partituren ständig die 4 gleichen Schlüssel zu gebrauchen:  In Regensburg muss jeder Altist (Knaben

von 11—14 Jahren) vier Schlüssel fertig lesen können  und das hat gar keine besonderen Schwierigkeiten, ja ich verlangte auch noch den fünften, den Tenorschlüssel.

Alle diese Punkte habe ich längst sehr oft und ausführlich erörtert Aber unsere (süddeutsche) Stimme ist meist längst verhallt, bis sie nach Norden kommt.

Eichstätt, am 7. November 1870. **Franz Witt.**

---

* LYON besitzt im Palaste St. Pierre eine reiche Bibliothek an Manuscripten und gedruckten Musikalien aus dem XVI., XVII und XVIII. Jahrhunderte. Leider ist jede Nachforschung daselbst unmöglich, da es weder einen Katalog noch einen Vorsteher zu dieser Bibliotheksabtheilung giebt und die Musikalien aufgehäuft in Schränken liegen. Bei meinem kurzen Aufenthalte daselbst überzeugte ich mich, dass sich daselbst viele Partituren von *Lully's* Opern und Psalmen befinden; ferner Kompositionen von *Campra*, *Colasse*, *Lagarde*, *de Blamont*, *Desmarets*, *Mouret*, *Rebel*, *Mondoville*, *Philidor*, *Rameau*, *Frennoeur*, *Bernier*, *Dumont*, *Lalande*. Von *Carissimi* das Oratorium Baltazar, ferner Oratorien von *Antronandini*, *Alessander Melani*. Mehrere Werke von *Scarlatti* und *Bononcini*. Kantaten von *Stradella*. Sonaten von *Couperin*, *Corelli* u. s. w.

GENF besitzt zwei alte Manuscripte mit Neumen, das eine davon ist aus dem 7. oder 8. Jahrh. Georg Becker in Lancy bei Genf.

* CATALOG Nr. 39 von Emil Schilling in Dresden. Enth. ältere und neuere Literatur: Theoretische, biographische Werke, Volkslieder u. a.

* CATALOG Nr. 125 von C. F. Schmidt (vormals J. D. Class) in Heilbronn a/N. Enth. praktische Musik älterer und neuerer Meister.

* Als Mitglieder sind eingetreten:

Herr Edmund Friese, Musikd. in Offenbach a/M.
„ Prof. Dr. Heimsoeth in Bonn.
„ Jul. Schäffer, Musikd. in Breslau.
„ Raym. Schlecht, geh. Rath u. q. Seminar-Inspektor in Eichstädt.
„ Louis Schlottmann, Berlin.
„ F. Simrock (Firma N. Simrock), Musikverleger in Berlin.
„ Professor J. Tresch in Eichstädt.

* Ausgetreten ist:

Herr Joseph Müller in Bonn, früher Kustos an d. k. Bibl. in Königsberg in Pr.

* Quittung über eingezahlte Beiträge bis zum 15. Januar von den Herren A. Asher & C., G. Becker (2 Thlr. 20 Sgr. 10 Pf.), Frz. Commer, O. Dressler, Joh. Ev. Habert, P. U. Kornmuller, E. Mai, Freiherr von Mettingh (4 Thlr.), Jul. Schäffer, F. Simrock, Ph. Spitta, G. W. Teschner, J. Tresch, Frz. Witt.

* Herr J. Ev. Habert hat der Bibliothek der Gesellschaft den 3. Jahrgang der von ihm redigirten „Zeitschrift für katholische Kirchenmusik" 1870 zum Geschenke übersandt.

* Durch eine Reise an der Revision eines Abschnittes der 1. Nr. verhindert, sind einige Druckfehler übersehen worden und ersuche ich Seite 15, Zeile 3 statt (so) zu lesen, Zeile 9 statt Hehnstädt, Helmstädt und statt Repetant Repetent.

Für die Mitglieder liegt der Bericht über das 1. Verwaltungsjahr bei.

Hierzu 1 Bogen Beilage, Verzeichniss.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.

Druck von Otto Hendel in Halle.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

III. Jahrgang. 1871.	Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr. Kommissionsverlag von T. Trautwein (M. Bahn), Berlin, Leipzigerstr. 107. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 4.

Carlo Donato Cossoni.

Von P. Ans. Schubiger.

Cossoni war während den sechziger Jahren des siebenzehnten Jahrhunderts Oberorganist an der St. Petroniuskirche zu Bologna, an der nämlichen, an welcher bald nachher der berühmte Giovan Paolo Collonna (von 1672 bis 1695, wo er am 5. November starb) als Kapellmeister wirkte. Es ist bemerkenswerth, wie den Kompositionen dieser beiden Meister in mehr als einer Rücksicht ein gleichartiges Schicksal zu Theil wurde. Wie nämlich Collonna zwischen den Jahren 1681—1694 bei Monti in Bologna ein Dutzend seiner Werke dem Drucke übergab, so hatte auch schon früher Cossoni in der gleichen Druckerei zwischen 1665—1671 eine Reihe seiner Kirchenkompostionen veröffentlicht. Wie ferner Collonna (nach dem Berichte Anton Schmid's in der alten Caecilia Bnd. 24) dem deutschen Kaiser Leopold I. eine Abschrift von jedem seiner musikalischen Manuscripte schenkte, von denen jetzt noch 83 in Partitur gesetzte Kirchenwerke in der k. k. Hofbibliothek zu Wien aufbewahrt werden, ebenso gelangte auch Cossoni's sämmtlicher Nachlass seiner Kirchenwerke kraft selbsteigener Verfügung des Autors nach dessen Hinscheid über die italischen Hochgebirge auf deutschen Boden.

Da uns die musikalischen Geschichtsbücher von Walther, Gerber, Fétis, Schilling und selbst von Lichtenthal über die Lebensverhältnisse Cossoni's nur äusserst Weniges und über dessen Kompositionen gerade nur so viel zu berichten wissen, um dadurch den Beweis zu liefern, dass auch kein Einziger von ihnen je eine

Partitur dieses Autors gesehen, so hoffen wir, gegenwärtige, wenn auch immerhin noch mangelhafte Aufschlüsse, dürften den geneigten Lesern nicht ganz unwillkommen sein.

Cossoni, Carlo Donato, war in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts in Italien geboren. Die Zeit und den Ort seiner Geburt vermögen wir leider nicht näher zu bestimmen. Dass er mit dem Studium der Wissenschaften schon frühzeitig auch dasjenige der Tonkunst verbunden habe, verbürgt einerseits dessen Aufnahme in die Akademie der Stadt Bologna (er nennt sich selbst Academico faticoso) und insbesonders seine schon nach Beginn der sechsziger Jahre erfolgte Beförderung zur sehr bedeutenden ersten Organistenstelle an der dasigen Hauptkirche. Cossoni wollte aber nicht nur als „Priester des Schönen", sondern auch „des Heiligen" wirken, deswegen widmete er sich zugleich dem geistlichen Stande. Während der Zeit, wo er den Organistendienst an der Petroniuskirche versah, bethätigte er sich auch mehrfach als Komponist, und veröffentlichte, wie schon gemeldet, eine Reihe seiner Kirchenwerke, von denen aber der grössere Theil verloren zu sein scheint. Von denselben werden noch genannt: *Lamentazioni* per la Settimana santa à voce sola, op. 5. dann: *Salmi*, lib. 1mo à otto voci, 1667; ferner: *Salmi* concertati, lib. II^{do} à cinque voci e 2 Violini con un basso e 5 parti di ripieno. Op. 6. Bologna 1668; endlich: il secondo libro de Motetti à 2, e 3 Voci. Op. 9. Bologna, Monti. 1670.

Ungleich grösser erscheint aber die Zahl jener seiner Werke, die nie ihre Veröffentlichung durch den Druck gefunden haben, und jetzt noch als seltene Autographe mit Sorgsamkeit aufbewahrt werden. Unter denselben fallen folgende in die Zeit seines Aufenthaltes zu Bologna:

1) *Aria* „Audite Insulae" *Canto* Solo, per la Maria Santissima, con 2 Violini ed Org. 1665 Mense Decembr. Bononiae.

2) *Dialogo* à 2 Voci. 5. *Theresa*-Alto e *Christo*-Basso con Org. „O Jesu chare" 1667 Mense Octobris.

3) *Magnificat* à cinque Voci — 2 Sop. Alt, Ten., Bass, 2 Violini, 2 Viole, Org. 1669 Mense Martii. *Bononiae.*

Zwischen dem Jahre 1670 und dem November 1671 entsagte Cossoni seinem bisherigen Organistendienste, er verliess Bologna und siedelte nach Mailand über, wo er zur Kapellmeisterstelle an einer nicht genannten Kirche befördert wurde. Daselbst widmete er sich neuerdings bald mit minderem, bald mit grösserem Eifer dem Fache der Komposition. So entflossen an seinem neuen Wirkungskreise seiner Feder:

4) *Beatus vir* à 4 con Org. in fuga. 1671, Mense Novembris. *Mediolani.*

5) *Confitebor* à 4 con Org. in fuga. 1679, Mense Aprilis. *Mediolani.*

6) *Affetti* d'un anima: „Furiae vos incito ad arma" à 2 Sopr. ed Org. per ogni tempo. 1682, Mense Septembr. *Mediolani.*

Wohl erscheint Cossoni im Laufe des Jahres 1686 am schreibseligsten, denn nur wenige Monate desselben gingen vorüber, ohne dass er nicht die eine oder andere Komposition ins Leben rief. So schrieb er:

7) „*Salve* Regina Silvarum" per la Solennità di S^ta^ Croce à 3 Voci con Org. Der Text dieses Stückes ist eine Travestie der marian. Antiphon „Salve regina." 1686. Mense Febr. *Mediolani.*

8) *Credo* et *Sanctus* à 8 Voci ed Org. 1686, Mense Martii. *Mediolani.*

9) *Pater noster* à 8 Voci. Org. 1686, Mense April. *Mediolani.*

10) *Lucernario, Inno* etc. per l'Ascensione di Christo: „Quoniam in te eripiar" à 8 Voci. Org. 1686, Mense Maji. *Mediolani.*

11) *Seguenza* „Veni sancte Spiritus" per la Festa di Pentecoste, à 8 Voci. Org. 1686, Mense Maji. *Mediolani.*

12) „Inviolata, integra et casta es" à 8 Voci. Org. 1686, die 17 Mense Junii. *Mediolani.*

Beiläufig zu dieser Zeit scheint ein Ereigniss stattgefunden zu haben, welches für unsern Komponisten und dessen zeitliche Existenz nicht ohne bedeutende Wichtigkeit sein musste. An dem reizenden Gestade des Comersee's liegt der Flecken Gravedona, mit seiner dem hl. Vincentius geweihten Collegiatkirche. An dieses Chorherrenstift wurde nun Cossoni und zwar wahrscheinlich im Laufe dieses Jahres zum Canonicus ernannt. Wenigstens treffen wir ihn daselbst während der milden Oktobertage zum ersten Male an, mit der Komposition einer kontrapunktischen Messe beschäftigt. Fast ist es aber zu bezweifeln, ob er gleich nach Beförderung zu diesem Kanonikate seine Kapellmeisterstelle zu Mailand aufgegeben habe. Hatte er auch zur Ferien- und Vindemienzeit der Oktobertage von da an fast alljährlich Gravedona und seine freundliche Umgebung besucht, so sehen wir ihn doch noch gegen ein ganzes Decennium den mehreren Theil des Jahres in der lombardischen Hauptstadt verweilen, wo er sich ferner noch der Komposition von Kirchenwerken für verschiedene, mitunter auch ganz ausserordentliche Anlässe weihte. Zu den letztern gehören die Festkantate „Canite tuba in Sion", die er auf den glorreichen Sieg komponirte, den das christliche Heer 1687 in der Schlacht bei Mohacz über die Türken errang, in Folge dessen das ungarische Reich wieder zurückerobert ward. Ein anderes Feststück setzte er zwei Jahre später auf zur Vermählungsfeier des Königs von Spanien mit der Prinzessin von Neuburgo. Doch kehren wir wieder zur chronologischen Aufeinanderfolge seiner musikalischen Erzeugnisse zurück.

13) *Messa* à 4 Voci da Capella „Confundantur superbi" **1686**, Mense Octobris. *Grabedonae.*

14) *Offertorio* di S. Carlo „Par urbi sit festum par festo triumphus" à 8 Voci. Org. **1686**, Mense Octobris. *Mediolani.*

15) *Motetto* in Nativitate et circumc. Dom. „Consurge induere fortitudine" à 8 Voci. Org. **1686**, Octobr. *Mediolani.*

16) *Lucernario* et Hym. in Nativ. et Circumc. Dom. „Quoniam in te eripiar" à 8 Voci. Org. **1686**. Novembr. *Mediolani.*

17) *Cantate Domino*, Salmo p. li Vesperi delle circoncisione à 8 Voci. Org. **1686**, Novembr. *Mediol.*

18) *Salmo* „Exultate Deo adjutori nostro" in Solemnitate Corporis Christi 2[dis] Vesperis à 8 Voci. Org. **1687**, Mense Maji. *Mediolani.*

19) *Duetto* „Furiae non me tentate", per la Madonna sant[ma]. Sopr. Basso. Org. **1687**, Mense Junii. *Mediolani.*

20) „*Canite* tuba in Sion" per la vittoria grandiosa data da Dio contra il Turco, à 8 Voci. Org. **1687**, die 28. Augusti. *Mediolani.*

21) „*Super flumina Babilonis*" per la Domenica di Quinquagesima à 3 Voci, Canto, Alto, Basso. Org. **1688**, Mense Febr. *Mediolani.*

22) *Gloria* e *Kyrie* à 11 Voci, 4 Sop., 2 Alti, 2. Ten., 3 Bassi. Org. **1688**, August. *Mediolani.*

23) *Gloria* e *Kyrie* à 8 Voci e Org. „Acuerunt linguas suas" in C-moll. **1688**, Mense Septembr. *Mediolani.*

24) *Credo* e *Sanctus* in F. à 8 Voci ed Org. **1688**, Mense Octobr. *Grabedonae.*

25) *Credo* e *Sanctus* in C-moll à 8 Voc. Org. **1688**, Mense Novembr. *Mediolani.*

26) *Motetto* „Haec dicit Dominus, audietur in loco isto vox gaudii." In occasione del sponsalitio del Re della Spagna con la Principessa di Neuburgo. **1689**, Mense Augusti. *Mediolani.*

27) *Credo* e *Sanctus* in D. „Deus confringet capita inimicorum suorum à 8 Voci. Org. **1689**, Mense Octobr. *Grabedonae.*

28) *Salmo* „Caeli enarrant" per li 2[di] Vesperi delli Apostoli à 8 Voci ed Org. **1689**, Mense Novbr. *Grabedonae* relegatus *Mediolan.*

29) „Cur me tenetis gloriae fallaces" Sopr., Solo, Org. **1690**, Mense Martii. *Mediolani.*

30) *Salmo* per Confessore Sacerdote „Audite haec omnes gentes" à 8 Voci, Org. **1690**, Mense Martii. *Mediolani.*

31) *Motetto* „Ad sydera cor meum" per S. Anna o per la Natività della Madonna sant[ma]. à 8 Voc. Org. **1690**, Mense Junii. *Mediolani.*

32) *Messa* à 8 Voci. Org. „Disperdet illos Dominus Deus noster" (senz' Agnus). **1690**, Mense Novembr. *Mediolani.*

33) „*Dixit* Dominus" à 8 Voci c. Org. **1696**, Mense Januarii. *Grabedonae.*

34) „Domine ad adjuvandum" à 8 Voci. Org. 1696. Mense Febr. *Grabedonae.*

35) Motetto „Ecce Sacerdos magnus" in occasione de visite dei Rmi Vescovi, come per la prima entrata fanno alle sue chiese i medesimi. Per un santo Pontefice à 8 Voci. Org. 1699. Mense Augusti. *Grabedonae.*

Noch erscheint aber das Verzeichniss der Cossoni'schen Arbeiten nicht erschöpft, indem eine Anzahl seiner Werke wohl die Schriftzüge und den Namen ihres Autors enthält, wobei aber der Ort und das Datum ihres Entstehens vermisst wird. Diese sind:

36) „*Adoramus* te Christe" per la Passione del Ss. Redentore e per Sta Croce à 8 Voci con Org.

37) *Dialogo* à tre per l'invenzione di Sta Croce. Sta *Chiesa* Soprano, *Eraclio* Alto, e *Cosdroa* Basso con Org.

38) *Salmi* „Ecce nunc benedicite" et „Laudate Dominum omnes gentes" à due Soprani c. Org.

39) Il *Sagrificio.* d'Abramo. Dialogo à 3 Voci: *Angelo* Soprano, *Abramo* Basso, ed. *Isacco* Alto. con Org. e puo servier p. il Smo.

40) „*Eja resonent* omnia plausu" à 3 Voci, Org. per ogni Solennità.

41) *Jubilate* chori Angelici" à Voci ed Org. per ogni Solennità.

42) *Invitatorio,* col „Venite exultemus" per li Defonti, e li *Salmi,* Lezioni e Respons. del primo Notturno à 8 Voci, quattro Violini, 3 Violette ed Organo.

43) „Beatus vir" Basso Solo, 2 Violini ed Org.

44) *Salmo* „Ecce nunc benedicite" à 8 Voci. Org.

45) „Inclina domine" Salmo per la Dedicazione della Chiesa. à 8 Voci. Org.

46) „*Laeti Bethlehem properemus*" à 2 Sopr., 2 Violini e Org.

Alle bisher angeführten Werke Cossoni's mit Ausnahme der drei letzten Nummern wurden vom Autor selbst in Partitur geschrieben, und sind in neuerer Zeit in sechs Bände gesammelt worden. Aus den in den Partituren zahlreich und von der gleichen Hand angebrachten Verbesserungen geht mit Gewissheit hervor, dass man in ihnen die Originalien selber besitze. Mögen auch im Laufe von 170 Jahren manche der Cossoni'schen Autographien der Sammlung entrückt worden sein, so bleibt wenigstens noch der Trost, dass Einzelne derselben durch Abschriften von neuerer Hand uns erhalten sind. Wir reihen auch diese in unser Verzeichniss ein:

47) *Gloria* et Kyrie à 8 Voci in C.

48) *Messa* breve à 8 Voci. Org. (senza Credo).

49) *Credo* brevissimo in C (senz' Org.) „Incidit in foveam."

50) *Magnificat* in F. à 8 Voci. Org. (chorale intermixto.)

51) *Magnificat* in D. à 8 Voci. Org. (senza Canto firmo.)

52) *Magnificat* dito in F.

Wie aus Cossoni's eigenen Bemerkungen hervorgeht, hielt sich dieser in seinen letzten Lebensjahren und namentlich vom Jahre 1696 an nur selten mehr zu Mailand auf; ja der Umstand, dass er auch selbst die Wintermonate Januar und Februar zu Gravedona zubrachte, veranlasst uns zur Vermuthung, er habe daselbst längere Zeit vor seinem Tode seine bleibende Wohnstätte gewählt. Im August 1699 komponirte er dort noch sein letztes, mit Datum versehenes Stück — das achtstimmige „Ecce Sacerdos" zum Gebrauche bei bischöflichen Visitationen. Am nächstfolgenden 8. Februar des Jahres 1700 erfolgte sein Hinscheid. Cossoni hatte schon bei seinen Lebzeiten die Anordnung getroffen, dass alle seine handschriftlichen Musikwerke über das hohe Alpengebirge auf deutschen Boden gelangen sollten, indem er dieselben kraft testamentarischer Verfügung an die Benedictinerabtei Einsiedeln in der Schweiz schenkte. Nach Ausführung seiner letzten Willensmeinung wurde dann auch, wie billig, der Name des Wohlthäters in dankbarer Erinnerung an seine fromme Gabe dem Mortuarium der Abtei mit den Worten einverleibt: „Obiit 8. Februarii admodum Rev^{dus} Carolus Donatus Cossonius, Canonicus Collegiatae Ecclesiae S. Vincentii Gravedonae, olim Bononiae et Mediolani Capellae Magister, qui Opera sua Musicalia manuscripta omnia Monasterio nostro legavit. Anno 1700."

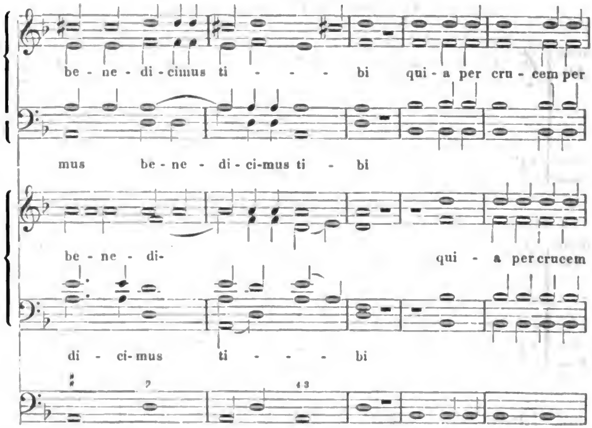
Was Cossoni's Kompositionsweise betrifft, trägt sie den Stempel ihrer Zeit an sich, in welcher das kontrapunktische Element zwar noch gepflegt, jedoch immer mehr durch die homophone Satzweise in den Hintergrund zurückgedrängt wurde. Uebrigens schrieb unser Maëstro in allen damals üblichen Stilgattungen; unter seinen Tonstücken kommen selbst solche vor, in denen er den alten Choral mit kontrapunktischen Motiven umschlingen lässt. Seine kanonische Messe und Psalmen sind durchweg im à Capellastile geschrieben, und selbst seine elfstimmige Messe, und zwei- und dreistimmigen in mehr moderner Art gehaltenen Motetten enthalten zahlreiche künstliche Imitationen und fugenartige Sätze. Dagegen erscheinen seine achtstimmigen (zweichörigen) Kirchenwerke wenigstens in ihrer Mehrzahl vorherrschend homophon behandelt; die Stimmen eines Chores bewegen sich gewöhnlich gleichzeitig, nur die beiden Chöre schreiten, in fortwährender Abwechselung begriffen, vorwärts. Damit der Leser im Stande sei, sich im Allgemeinen einen Begriff von Cossoni's Schreibart durch eigene Anschauung zu verschaffen, lassen wir hier eines seiner Stücke folgen, wohl die erste Partitur, die von diesem Autor in der Oeffentlichkeit auftritt.

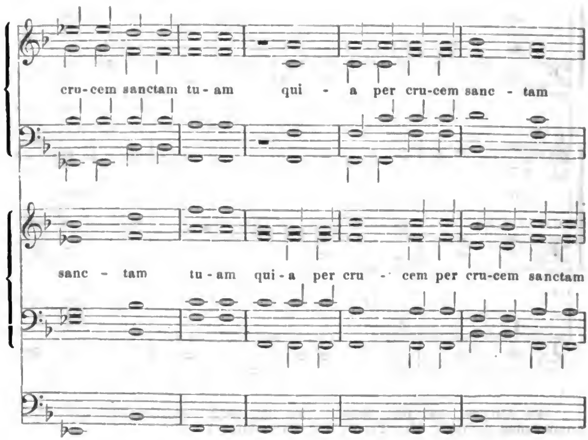
Adoramus Te Christe a 8 Voci.

*) C. Donato Cossoni.

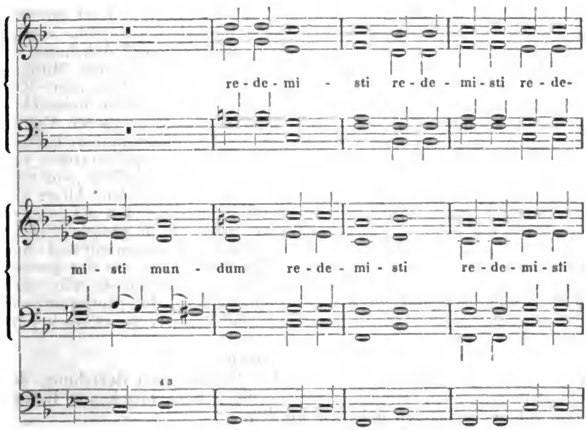


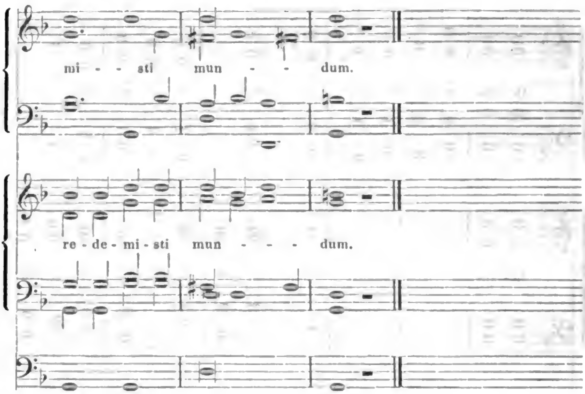
*) Im Original hat jede Stimme ihr eigenes Notensistem und den ihr zukommenden Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassschlüssel.


be - ne - di - cimus ti - - - bi qui - a per cru - cem per
mus be - ne - di - ci-mus ti - bi
be - ne - di-
qui - a per crucem
di - ci- mus ti - - - bi


cru-cem sanctam tu - am qui - a per cru-cem sanc - tam
sanc - tam tu - am qui - a per cru - cem per cru-cem sanctam


tu - am re - de - mi - sti mun - dum re - de - mi - sti
tu - am re - de - mi - - sti re - de-
6
4 3
6


re - de - mi - sti re - de - mi - sti re - de-
mi - sti mun - dum re - de - mi - sti re - de - mi - sti
4 3



Fürstlicher Gottesdienst im 17. Jahrhunderte.

Mitgetheilt von M. Fürstenau.

Kurfürst Johann Georg II. von Sachsen war ein gar frommer, kunst- und prachtliebender Herr. Selbst Komponist, diente ihm die Musik nicht nur zur Ausschmückung seiner Feste, sondern vor Allem zur Verherrlichung des Gottesdienstes in seiner Schlosskapelle. Der Kirchendienst, der schon damals so berühmten kurfürstlichen Kapelle, war der wichtigste und auch zeitraubendste. Jetzt ist dies umgekehrt; die meisten Kapellen haben mit der Kirche sehr wenig, mit dem Theater sehr viel zu thun. Wie viel Zeit im 17. Jahrhunderte der Gottesdienst beanspruchte, werden die nachfolgenden Mittheilungen aus einem Aktenstücke des K. S. Finanzarchivs beweisen. Zuvor noch sei die Bemerkung gestattet, dass die Musiken beim Hofgottesdienste entweder in Choralgesängen oder in grösseren Vokalkompositionen mit und ohne Instrumentalbegleitung bestanden. Erstere wurden unter Direktion des Hofkantors und Vicekapellmeisters von den deutschen Sängern der Kapelle ausgeführt, gewöhnlich „vor dem Pult“, d. h. nicht auf dem Singechore, sondern vor dem Altare aus grossen auf einem Pulte liegenden Folianten, in denen auf je zwei gegenüberstehenden Seiten sämmtliche Stimmen in grosser Schrift aufgezeichnet waren. Die grösseren Vokalkompositionen mit und ohne Instrumentalbegleitung wurden auf dem Singechore von der ganzen Kapelle aufgeführt. Die zu jener Zeit berühmte Schlosskapelle ward 1737 aufgehoben und zu Zimmern eingerichtet, der protestantische Hofgottesdienst aber in die Sophienkirche verlegt, wo er noch jetzt abgehalten wird.

Einweihung

Der Churfürstl. Sächs. renovirten Hof-Capella und Beziehung der Churfstl. reparirten Gemächer, welche dieses noch instehende 1692ste Jahr folgendermaassen gehalten worden.

Sonnabend den 27. Septembr. confitirte (beichtete) nach 12 Uhr das Churfl. Adeliche Frauenzimmer biss halbweg 2 Uhr, allda zum ersten und dann $^3/_4$ auf 2 Uhr zum andern male gelautet, auch hierauf die Vesper wie folget gehalten wurde.

1) Intonirte der mittlere Hof-Prediger Herr Valentin Heerbrand vor dem Altar: Deus in adjutorium: worauf der Chor antwortete.

2) Ward der 84. Psalm deutsch Choraliter vor dem Pulte abgesungen, und

3) „Nun lob mein Seel den Herrn,"
ingleichen

4) „Ach höre mich armen Sünder."

5) Wurde der 51. Psalm nächst dem ordentlichen und Manasse-Bussgebeth, auch Vater Unser vor dem Altare vom Priester abgelesen.

6) Das Magnificat Deutsch Choraliter.

7) „Ach Gott und Herr, wie gross und schwer."

8) Collecta und Segen vor dem Altar vom Priester gesprochen.

Nach geendigter Vesper confitirte dann die Allerdurchlauchtigste Churfürstin nebst Sr. Churfl. Durchl. und der Churfürstl. Prinzessin.

Sonntag den 18. nach Trinitatis als 28. Septbr. gingen Sr. Churfl. Durchl. frühe morgens um 6 Uhr aus dem bissher gewesenen Gemach in die Schloss-Capella, und confitirten allda.

Umb halbweg 7 Uhr wurde zum ersten, umb 7 Uhr zum andern, und halbweg 8 Uhr zum dritten mal zur Kirchen gelautet, darauf Sr. Churfl. Durchl. sowohl Dero Gemahlin neben dem Chur-Prinz und Prinzessin hinunter in die Kirche sich begaben und ward hierbey auf der Orgel biss die gnädigste Herrschaft in die hierzu bereiteten Stühle waren, praeambuliret.

Sodann nahm der Gottesdienst seinen Anfang und hielte der mittlere Hof-Prediger Herr Valentin Heerbrand das Amt. Dessen Messgewand wie auch der Umbhang des Altars war von carmosinroth Sammt mit Gold und Silber auch Perlen gestickt, und ward der ganz goldene Kelch sambt der Patina und Hostien-Schachtel (welche zusammen über 800 Cronen an Gewicht, und mit dem ganzen Leben Christi amuliret, sowohl mit 900 Stück allerhand Edelgesteinen besetzet sein) gebrauchet; auf dem Altar stunden zwei grosse silberne Leuchter, woran der Ziehrat verguldet war, ingleichen ein silbern Crucifix, an dessen postement das Nachtmahl Christi amulirt. Die Musica dirigirte sowohl auch in der Vesper der würckliche Churfl. Capellmeister Vincenzo Albrici, welche in folgender Ordnung gehalten ward.

1) Intonirte der Priester vor dem Altar den 100. Psalm „Jauchzet dem Herrn alle Welt" und respondiret darauf der Chor (so mit Trompeten). Die Composition war des alten Churfl. Capellmeister Heinrich Schützen's, welche er hierzu neu gemacht.

2) Kyrie mit Trompeten und Heerpauken des Capellmeisters Albrici, das er, wie auch die übrige ganze Musica dieses Tages neu hierzu componiret.

Hierauf wurde gesungen

3) „Nun lob mein Seel den Herrn."

4) Christe.

5) „Ich ruf zu Dir Herr Jesu Christ."

6) Kyrie mit Trompeten und Heerpaucken.

7) „Nimm von uns Herr Gott."

8) Wurde vom Priester vor dem Altar das Gloria intonirt.

9) Missa mit Trompeten und Heerpaucken.
10) „Allein Gott in der Höh sey Ehr."
11) Lase der Priester die Collecta und Epistel vor dem Altar.
12) Litanei deutsch, auch des Capellmeister Albrici Composition.
13) Das Evangelium, so vom Priester vor dem Altar abgelesen wurde.
14) Intonirte der Priester vor dem Altar das Credo.
15) Das Patrem etc. mit Trompeten und Heerpaucken.
16) Der Deutsche Glaube.
17) Darauf verrichtete der Oberhof-Prediger Herr Dr. Jacobus Weller die Predigt aus dem ordentl. Evangelio. Der Predigt-Stuhl war mit rothem Sammt, daran güldene Franzen, bekleidet und wurde vor dem Vater Unser gesungen „Herr Gott Vater mein starker Held." *)

Nach der Predigt wurde die gemeine Beichte neben dem gebräuchlichen Kirchengebet, ingleichen auch die Vorbitte wegen des bevorstehenden Hochfürstl. Beylagers abgelesen, darauf gesungen.**)

18) „Allein zu Dir Herr Jesu Christ."
19) Geschahe die Consecration und Austheilung des heil. Abendmahls, wobey gesungen ward „Jesus Christus Unser Heyland" und „Gott sey gelobet und gebenedeiet."
20) Collecta und Seegen.
21) Intonirte der Priester vor dem Altar „Herr Gott Dich loben wir", worauf der Chor mit der Gemeinde das Lied vollends absung.

Alss nun solcher gestalt der Gottesdienst vollbracht, ginge die Churfl. Herrschaft aus der Kirche in die neuen zubereitteten Gemächer.

Nach 12 Uhr Confitirten die Churfl. Adel. Pagen.

Umb 1 Uhr, halbweg 2 und umb 2 Uhr wurde zur Vesper gelautet. Und sobald die Churfl. Herrschaft in die Kirchen kamen,

1) Intonirte vor dem Altar der dritte Hof-Prediger M. Johann Andreas Lucius „Deus in Adjutorium", darauf der Chor antwortete.
2) Psalmo Beatus Vir, mit Trompeten und Heerpaucken.
3) Concert: Quantus honor.
4) Lase der Priester vor dem Altar den 84. Psalm.
5) „Nun lass uns Gott den Herrn."
6) Die Predigt so der mittlere Hof-Prediger aus dem 84. Ps. verrichtete, und ward vor dem Vater Unser gesungen „Kein Uebels muss begegnen Dir."
7) Das Magnificat mit Trompeten und Heerpaucken.
8) Ein deutsch Concert, auch des Capellmeister Albrici Composition „Herr erbarme Dich doch meiner."
9) „Es woll uns Gott gnädig sein."
10) Lase der Priester die Collecta vor dem Altar.
11) Benedicamus Domino.

Nach 4. uhr zogen die Wachen auf und hielten gegen 6. Uhr Sr. Churfürstl. Durchl. allein in dem Vorgemach am Kirch-Saale Mahlzeit, wobey sich befunden

1) Der Oberhoff-Marschall Freiherr von Rechenbergk,
2) Der Haussmarschall der von Mezrath,
3) der Stallmeister der von Schleiniz,
4) der Trabanten-Hauptmann Pflugk,

*) Die Predigten dauerten damals gewöhnlich länger als eine Stunde.

**) Am 19. October heirathete die einzige Tochter des Kurfürsten, Erdmuthe Sophie, den Markgrafen Ernst Christian von Brandenburg-Baireuth.

5) der Schweizer-Hauptmann de Magni,
und verrichtete das Marschall Ambt der Unterhofmarschall Kanne.

Vor Sr. Churfl. Durchl. schenkte der Kammer-Jungker der von Disskau, und schnitt der Kammer-Jungker Bernstein vor.

Montag den 29. September wurde in ähnlicher Weise das Fest St. Michaelis celebriret. Es kamen dabei Compositionen von Albrici, dem churfürstl. Vicecapellmeister Christoph Bernhard und dem berühmten Giacomo Carissimi zur Aufführung.

Dienstag, den 30. September wurde um 2 Uhr Betstunde gehalten und zwar in folgender Weise:

1) Intonirte der Priester vor dem Altar Deus in Adiutorium, worauf der Chor antwortete.

2) Der Erste Psalm D. Cornely Beckers.

3) „Aus tiefster Noth schrey ich zu Dir."

4) Wurde vom Priester vor dem Altar abgelesen der 85. Psalm nebenst dem gewöhnlich Bussgebeth und Fürbitte wegen des Hochfürstl. Beilagers, ingleichen das Vater Unser.

5) „Es woll Unss Gott gnädig sein."

6) Collecta und der Seegen.

Mittwoch den 1. Oktober fand früh 7 Uhr Gottesdienst mit Predigt, um 2 Uhr Vesper statt, wobei Kompositionen vom Kaiserl. Kapellmeister Giov. Valentini aufgeführt wurden. Donnerstag den 2. Oktober war Betstunde, Freitag den 3. Oktober früh 7 Uhr Gottesdienst mit Predigt und Nachmittags Betstunde. Sonnabend den 4. Oktober um 2 Uhr bereitete wieder die Vesper zum sonntäglichen Gottesdienste vor. Das waren fromme Zeiten!

Ueber das Dirigiren katholischer Kirchenmusik nebst Bemerkungen über den Gesangsunterricht etc. Dritte Vereinsgabe des allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereins für das Jahr 1870. Regensburg bei Friedr. Pustet. gr. 8°. XII. u. 52 Seiten. 11 Sgr.

Der anonyme Verfasser geht in der Einleitung in ziemlich kräftiger und sarkastischer Weise den Uebelständen an den katholischen Kirchen in Betreff der Singchöre und der Stellung der Chordirektoren zu Leibe, und enthüllt uns ein recht trauriges Bild, in wie untergeordneter und sogar gedrückter Stellung sich Chor und Dirigent an den meisten Kirchen befinden. Die Schrift verdient schon desshalb die allgemeine Beachtung, weil sie die Schäden in so offener Weise aufdeckt und mit Schärfe und Fachkenntniss kritisirt. Wir machen hier noch ganz besonders auf dieselbe aufmerksam, da der Verfasser die Aufführung alter Gesänge stets im Auge hat und hierüber ganz vortreffliche Fingerzeige und Rathschläge giebt, die nur auf eigener Erfahrung beruhen können. Die Schrift zerfällt in die Abtheilungen: Wichtigkeit und Eigenschaften eines Dirigenten; das Probiren; Tempo und Tempowechsel; die Dynamik; die äussere Haltung des Dirigenten und sein Platz auf dem Chore; Einfluss liturgischer Vorschriften; Solo-Gesang; die alten Tonarten; Gesangunterricht; Geistesgegenwart und Schlusswort. Anhang 2 Seiten Notenbeispiele. Wie nothwendig all diese Vorkenntnisse einem Dirigenten sind, der die alten Werke einstudiren und aufführen soll oder will, hierzu kann folgender Fall, den mir ein Dirigent selbst erzählt hat, dienen. Ein Domkapellmeister einer grösseren Stadt, welchem die besten Kräfte zu Gebote stehen, wollte dem Drängen der Verehrer alter Musik einmal Rechnung tragen und führte eine Messe von Palestrina auf. Er selbst betrachtet die alten Werke als völlig reif für die Rumpelkammer und erzählte mir mit Genugthuung, dass seine Zuhörer nach Anhörung der Palestrina'schen Messe von ihrer Verehrung für die alten Meister gründlich geheilt waren und erklärt hätten, dass sie nimmermehr einen so schwächlichen Eindruck erwartet hätten. Dass derselbe nur durch die mangelhafte und unverständige Wiedergabe des Werkes hervorge-

rufen wurde, daran dachte der gute Herr freilich nicht. Hier sei übrigens noch eines Frevlers an der alten Musik gedacht, der einstmals und in manchen Provinzen noch heute des grössten Ansehens geniesst. Bei meiner letzten Anwesenheit in Breslau erkundigte ich mich angelegentlichst nach der dortigen Dombibliothek, die ihres Alters halber ganz bedeutende Schätze besitzen musste. Alle Vorgesetzten erklärten mir aber, dass nur Musikalien aus dem jetzigen Jahrhunderte vorhanden sind. Mir schien dies ganz unglaublich, bis ich von einem älteren Herrn den Kommentar dazu erhielt. Der frühere Kapellmeister am Dome, Joseph Ignaz Schnabel, wusste seine Vorgesetzten zu bestimmen, dass sie endlich einwilligten, die alte Bibliothek zu vernichten, um den neueren Werken Platz zu machen, und so wurde die ganze umfangreiche Bibliothek als Makulatur verkauft.

Pohl, C. F., Archivar und Bibliothekar der Gesellschaft der Musikfreunde. Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates und ihr Conservatorium. Auf Grundlage der Gesellschafts-Acten bearbeitet. Wien 1871, Wilh. Braumüller. gr. 8°. VIII. u. 198 Seit.

Ein höchst interessantes und vielleicht in der Kunst einzig dastehendes kulturhistorisches Bild entfaltet sich hier dem Leser. Eine Gesellschaft von Kunstliebhabern veranstaltet 1812 ein Wohlthätigkeitskonzert; sie erneuert diese Thätigkeit, konstituirt sich als Gesellschaft, kauft eine Bibliothek, gründet ein Kabinet für musikalische Instrumente, richtet eine Singschule ein, erweitert dieselbe nach und nach zu einem Konservatorium; hierbei nehmen die Konzerte ihren Fortlauf, theils zum Besten Anderer, theils für die eigene Kasse. Trotz der Vielköpfigkeit und der Schwerfälligkeit in der Verwaltung und in den Beschlüssen, kämpft sie sich durch, übersteht die grössten Krisen und befindet sich heute, nach etwa 58 Jahren, auf dem Punkte höchsten Glanzes: sie beschäftigt nicht nur die ersten Künstler Wiens und giebt ihnen eine gesicherte Existenz, sondern verbreitet Kunstsinn und Bildung im ganzen Lande. Herrn Pohl gebührt das Verdienst, den spröden Stoff in eine flüssige Form gebracht zu haben, welche dem Leser ein interessantes und wahrheitsgetreues Bild vorführt. Er übergeht nicht die Tage des Zerfalls und der Uneinigkeit, und wenn er auch über diese Zeiten einen Schleier zieht und den Leser mehr ahnen lässt, als mit direkten Anklagen hervortritt, so wird ihm gewiss Niemand dieses Zartgefühl zum Vorwurfe machen. Das Buch zerfällt in die Abschnitte: 1. Die Gesellschaft der Musikfreunde, ihre Entstehung und Fortgang bis auf den heutigen Tag. 2. Das Conservatorium. 3. Beilagen. Die letzteren enthalten 3 Briefe, davon einer von Beethoven, ein Verzeichniss der Mitglieder, Verzeichniss der Konzertprogramme, Verzeichniss der Künstler und Dilettanten, welche in den Konzerten mitgewirkt haben, eine kurze Uebersicht der Bibliothek und Kunstsammlung (leider zu kurz gehalten), Verzeichniss der Unterstützer und Beförderer, der Lehrer und Lehrerinnen, der Zöglinge und einen Erinnerungs-Kalender von 1812 bis 1870. Die Beilagen nehmen bei Weitem den meisten Raum ein (Seite 56 bis 198) und geben dem Werke erst jenen Werth, um ihm das wissenschaftliche Interesse zu eröffnen, denn sie liefern einen bedeutenden Beitrag zur Kunstgeschichte Oesterreichs, und zwischen den Namen und Zahlen liesst man die hohe Bedeutung heraus, welche das Kunstinstitut nicht nur für Oesterreich, sondern für die gesammte Kunstwelt in Anspruch nehmen kann.

Lexikon der kirchlichen Tonkunst. Herausgegeben von P. Utto Kornmüller O. S. B. Brixen 1870, A. Weger. 8°. 495 Seiten. 2 Thaler.

Der Verfasser giebt in der Vorrede die beste Kritik über sein eigenes Werk. Er sagt: „Vorliegendes Werk soll ein Versuch sein, in gedrängter Darstellung so ziemlich Alles, was den Freunden und Pflegern der kirchlichen Tonkunst zu wissen nothwendig und nützlich sei oder für sie überhaupt ein Interesse haben kann, wenigstens der Hauptsache nach vorzuführen. Ein vollständiges Lexikon zu bearbeiten, lag nicht in meinem Plane. Darum finden sich neben den bedeutendsten und neben bekannteren Compositeuren verhältnissmässig nur wenig andere Namen angeführt, und wurde nicht das Register aller Werke eines Meisters aufgenommen. Ich wollte nur ein einfaches, den gewöhnlichen Bedürfnissen Rechnung tragendes Hand- und bequemes Nachschlagebuch für minder unterrichtete Chorregenten, Schullehrer und Musikfreunde schreiben, welchen nicht gegönnt

ist, Kosten für grössere Specialwerke aufzuwenden, selbstständigen Studien zu obliegen und Bibliotheken auszunützen. Ich weiss wohl, dass ein encyklopädisches Werk noch nicht tiefes und gründliches Wissen zu verschaffen vermag, aber es ist doch im Stande, über Vieles die nöthigsten Aufschlüsse zu geben und zum eigenen Nachdenken und Nachforschen anzuregen.“ Das Werk ist besonders allen Denen angelegentlichst zu empfehlen, welche mit dem katholischen Ritus und dessen Kirchengesange, deren Kenntniss zum Verständnisse der alten Kirchengesänge unumgänglich nothwendig ist — nicht ausreichend bekannt sind. Gerade diese Abschnitte sind mit grosser Ausführlichkeit, geschichtlicher Grundlage und Umsicht abgefasst und wird das Buch in dieser Hinsicht stets ein willkommenes und belehrendes Nachschlagewerk sein.

Musikalisches Conversations-Lexicon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften etc. Herausgegeben von H. Mendel. Berlin, 1870 bei R. Oppenheim. I. Band. gr. 8°. 636 Seiten.

Bei dem Erscheinen der ersten Lieferung haben wir zwar auf das Unternehmen bereits aufmerksam gemacht (1870 p. 22), doch halten wir es für unsere Pflicht, nach dem Erscheinen des ersten Bandes, der erst Gelegenheit giebt, eine Uebersicht über dasselbe zu gewähren, die Vorzüge und Schwächen desselben genauer zu prüfen. Der Gesammteindruck, den der erste Band hervorruft, macht einerseits den der Sorgfalt, und man erkennt den Verfolg eines bestimmten Principes. Dieses letztere beruht darauf, dass alle wissenschaftlichen Artikel mit grosser Vorliebe behandelt sind und sich in den Händen tüchtiger Männer befinden, welche die wissenschaftliche Seite der Kunst in den entsprechenden Artikeln mit Ausführlichkeit, Sachkenntniss und Geschick behandeln und die bis heute gemachten Erfahrungen und Entdeckungen in allen Fächern der Kunst verwerthen und in möglichst populärer Weise darstellen. Andererseits ist in den biographischen Artikeln mehr auf eine allgemeine Charakteristik der Männer der Kunst Rücksicht genommen und tritt die Beleuchtung ihrer Werke und deren Aufzeichnung nur nebenbei auf, hier etwas ausführlicher, dort nur andeutungsweise, doch in keinem Falle dem heutigen Stande der Bibliographie angemessen, so dass Gerber's Lexika in dieser Hinsicht weit vollständiger sind. Wir können den Grund dieser Vernachlässigung nur darin finden, dass der Herausgeber das grosse Publikum allein im Auge hat, welches über einen Meister im Allgemeinen belehrt sein will und weniger auf die Details seiner Werke Rücksicht nimmt. Ob das Verfahren aber ein segensreiches ist, möchten wir bezweifeln, denn selbst die Dilettanten verlangen jetzt mehr, als eine allgemeine biographische Darstellung, sie wollen die Werke kennen lernen und bedürfen dazu ein Verzeichniss derselben mit Angabe aller Ausgaben. Obgleich auch hier die Artikel mit Geschick abgefasst sind, so nimmt man doch nirgends ein Eingehen auf neuere Forschungen oder gar eigene Erfahrungen wahr, und treten uns letztere scheinbar entgegen, so sind sie nicht nachgewiesen und erörtert, sondern treten apodiktisch auf, als wenn sie etwas längst Abgemachtes wären. So wird z. B. das Todesjahr Alembert's (Jean le Rond d') mit dem 20. Oktob. 1789 verzeichnet, während das bekannte Datum der 29. Oktober 1783 ist. Beruht nun die Angabe auf einem Irrthume oder auf einer neuen Entdeckung? Von einer Benutzung der in den letzten Jahren erschienenen Arbeiten über einzelne Musiker und der vielfachen bibliographischen Aufsätze, welche alte Irrthümer schlagend widerlegen, kann man nur selten etwas bemerken. Ich erwähne z. B. den Artikel „Aventinus (Johannes)“, der nach der neuesten Beweisführung (siehe Monatshefte f. Musikgesch. 1. Jahrg. S. 19) nicht der Verfasser der „Rudimenta musicae“ ist, sondern nur der Herausgeber und Nicolaus Faber dort als Autor nachgewiesen ist. Wenn wir daher auch wirklich zugestehen wollten, dass zur allgemeinen Kenntniss der musikalischen Autoren das bisherige Verfahren in dem Lexikon ausreichte, so ist doch gerade der Hauptzweck eines Conversations-Lexikon, die verstreuten neuesten Erfahrungen zu sammeln und dem Publikum durch eine kurze Wiedergabe zugänglich zu machen. Ferner wäre es gerade bei der Kürze der Artikel unumgänglich nothwendig, auf die jedesmalige einschlägige Literatur aufmerksam zu machen, doch auch dafür scheint nur wenig gesorgt zu sein. Nur bei dem Artikel Joh. Seb. Bach, der von Herrn Dr. W. Rust herrührt und sich überhaupt vortheilhaft auszeichnet, ist in umfassender Weise Rücksicht darauf genommen, während z. B. bei Carl Philipp Emanuel Bach und seinem Bruder Friedemann, bei dem ersteren nur Burney's Tagebuch (Lpz. 1772)

erwähnt wird und bei letzterem der Roman von E. Brachvogel, während Bitter's Biographie der beiden Söhne Bach's mit Stillschweigen übergangen ist. Wir kennen sehr wohl die Schwierigkeiten, die ein so umfangreiches und die verschiedensten Kräfte in Anspruch nehmendes Unternehmen mit sich bringt, doch halten wir es gerade deshalb für unsere Pflicht, den Herausgeber recht dringend auf obige Einwendungen aufmerksam zu machen, da es unser eigenstes Interesse betrifft, ein solches Werk dem Stande der heutigen Wissenschaft angemessen ausgestattet zu sehen.

---

* Auf Wunsch der Herrn Verleger machen wir von Neuem auf die beiden folgenden Werke aufmerksam, welche die Beachtung der Fachgenossen in vollem Maasse verdienen und von den Herrn Verlegern nur im Interesse der Musikgeschichte mit den grössten Opfern hergestellt worden sind:

F. W. Arnold: Deutsche Volks-Lieder aus alter und neuer Zeit, gesammelt und mit einer Clavierbegleitung versehen. Elberfeld bei F. W. Arnold. Fol. 7 Hefte. Aus dem Nachlasse des verstorbenen Herausgebers gedenkt die Verlagshandlung noch einige Hefte zusammenzustellen.

Juliusz Roger, Dr. med.: Pieśni ludu polskiego w górnym szląsku z muzyką zebrał i wydał. Wrockaw (Breslau) 1863 H. Skutsch (Dawniéj Schletter) in 8°. 271 S. mit 546 Liedern.

Hiervon sind folgende Uebersetzungen in der Auswahl erschienen:

Album polnischer Volkslieder der Oberschlesier. Uebertragen von E. Erbrich. Breslau 1869. (10 Sgr.)

Polnische Volkslieder der Oberschlesier. Uebertr. von Hoffmann von Fallersleben. Cassel 1865. (12 Sgr.)

Album polnischer Lieder der Oberschlesier, metrisch übertragen von A. Weiss. Leipzig 1868. (1 Thlr. 15 Sgr.)

* S. Calvary & Co. Bericht über die neuen Erwerbungen des Lagers von . . . . Berlin, Oberwasserstr. 11, 1870, Nr. 10, 11, 12. Enthält von Seite 7—16 und Nr. 12 Seite 1 eine Auswahl sehr seltener musikalischer Werke. Unter anderen die 8 Theile Arien von Heinrich Albert. (1650—54.)

* Kirchhoff & Wigand in Leipzig. Katalog Nr. 305, 1871. Enthält Geschichte der Musik, theoretische Werke, Anleitung zur Musiktechnik, ältere praktische Musik (bis zum Ende des 18. Jahrhunderts) und Opern und Liederspiele seit dem 16. Jahrh. Lobenswerth ist die Neuerung der Angabe der Verleger. und wir wünschen nur, dass sich diese Einrichtung nicht nur auf die praktischen, sondern auch theoretischen Werke (so weit sie nicht im Becker verzeichnet sind) erstrecken möchte.

* Theodor Ackermann in München. Katalog Nr. 13 und 14. Im ersten theoretische und praktische Werke, im zweiten nur praktische Werke.

* C. F. Schmidt (vormals Class) in Heilbronn a. N. Katalog Nr. 126. Theoretische und praktische Werke, meist aus der neueren und neuesten Zeit.

* Als Mitglieder sind neu eingetreten:

Herr Petrus Altwirth, Chorregent im Stifte Reichersberg.
„ Schrarer, Organist und Chordirektor in Rees.
„ Leopold Unterkreuter, Stadtpfarrer-Cooperator in Villach.
„ Johannes Straube, Tonkünstler in Berlin.

* Quittung über gezahlte Beiträge von 2 Thlr. bis zum 1. März 1871 von den Herren: H. Algeier, Pet. Altwirth, Ed. Friese, M. Fürstenau (4 Thaler), Prof. Dr. Heimsoeth, Prof. Dr. W. Schell, geh. Rath Schlecht, L. Schlottmann, Schrarer, J. A. Stargardt, Joh. Straube, Leop. Unterkreuter.

* 300 holländ. Gulden werden geboten für ein vollständiges Exemplar der „Pseaumes de David“ (4—8 voc.) und der „Pseaumes nouvellement mis en musique“ von Joh. Petr. Sweelinck. 1612—1624.

* Die Herrn Mitarbeiter ersuche ich gefälligst, bei Rücksendung der Korrekturen stets das Manuscript beizulegen, da ich dasselbe bei der Revision oft zum Vergleiche gebrauche. Der Redakteur.

Hierzu 1 Bogen Beilage, Verzeichniss.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.

Druck von Otto Hendel in Halle.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

III. Jahrgang. 1871.	Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr. Kommissionsverlag von T. Trautwein (M. Bahn), Berlin, Leipzigerstr. 107. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 5.

Jacob Praetorius
und seine Familie.

Von Rob. Eitner.

Eigentlich Jacob Schultz genannt, der Sohn des Hieronymus Praetorius, wird von Mattheson in der Ehrenpforte (S. 328) als um 1600 in Hamburg geboren angesetzt. Diese Jahreszahl ist fast durchweg als maassgebend angenommen worden, ausser in Fétis Biogr. univers., der nach Moller's Cimbria literata I, 505, das Geburtsjahr in die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts verlegt, was wieder zu viel ist. Wenn ich auch nicht mit der authentisch beglaubigten Geburtsziffer vor den Leser treten kann, so werden uns doch folgende Nachweise überzeugen, dass man das Geburtsjahr Jacobs mindestens um 1580 ansetzen muss, und dass er nicht in Hamburg, sondern wahrscheinlich in Erfurt geboren, wo sein Vater bis 1582 angestellt war. (Hier sei noch bemerkt, dass das Geburtsjahr Hieronymus, welches mit 1560 angesetzt wird, wahrscheinlich auch zu spät ist.) C. von Winterfeld bringt in seinem evangel. Kirchengesange (I, 367) in die Feststellung der persönlichen Verhältnisse Jacob's noch mehr Verwirrung, indem er sich auf die Aussage Mattheson's stützt und die bekannten Choralbearbeitungen im Hamburger Melodienbuche von 1604 dem Vater Hieronymus', der auch Jacob hiess, und 1582 in Hamburg als Organist starb, zuschreibt.

Die hamburger Stadtbibliothek besitzt einen Sammelband, welcher über die Familienverhältnisse Praetorius' vortrefflichen Aufschluss gewährt, indem er eine Anzahl Gelegenheitskompositionen

enthält, welche von den musikalischen Familienmitgliedern zu den wichtigsten Familienereignissen komponirt und gedruckt worden sind. Hieraus erfahren wir, dass Hieronymus Praetorius, Organist an St. Jacob in Hamburg, zwei Söhne und eine Tochter hatte: Jacob, Johann und Anna (siehe Anhang Nr. III). Jacob verheirathete sich mit Margarethe a Campis im Jahre 1608 und verheirathet im Jahre 1635 eine Tochter Gesa mit dem Sohne des dänischen Hoforganisten Joh. Laurentius senior (siehe Nr. VI.) und wahrscheinlich schon etwas früher (der Gesang trägt keine Jahreszahl) eine Tochter Elisabeth mit dem Pastor Johann Scolvinus zu Buxtehude (siehe Nr. VII.). Wer der im Anhang unter Nr. X verzeichnete Jacob Praetorius, Organist und Collaborator an der Schule zu Heide (in Holstein) ist, habe ich nicht erfahren können; ihn für einen Sohn Jacob's, des Organisten in Hamburg an St. Peter, zu halten, dazu wäre er fast zu jung, um schon als Organist und Collaborator zu fungiren, da er 1625 höchstens 16 Jahre zählen konnte, und doch wäre die Möglichkeit nicht aussgeschlossen, besonders da er erst den Titel eines Collaborators trägt, also Hilfslehrer ist. Der von ihm vorhandene Hochzeitsgesang von 1625 (siehe Beilage Nr. X.) ist so vortrefflich komponirt und noch so ganz in dem guten alten Gesangsstile geschrieben, dass man ihn für einen sehr begabten und gut geschulten Komponisten halten möchte und zu bedauern ist, dass nicht mehr Werke von ihm bekannt sind.

Kehren wir nun zu Jacob Praetorius, dem Organisten an St. Peter in Hamburg, zurück, so ist zuerst nachzuweisen, dass unter dem Mitarbeiter an dem Hamburger Melodienbuche von 1604, nicht der Vater des Hieronymus' gemeint ist, wie Winterfeld glaubt, sondern der Sohn Hieronymus'. Nicht allein das Jahr der Herausgabe des Melodienbuches spricht dafür, sondern und hauptsächlich der Titel des Buches selbst. Dort heisst es nämlich, dass die Melodien von Hieronymus Praetorius, Joachim Decker, Jacob Praetorius und David Scheidemann „Musicos und verordnete Organisten in den vier Caspelkirchen" (heisst wahrscheinlich Kirchspielen) „zu Hamburg, in vier stimmen übergesetzt" worden sind. In der Aufzählung der Namen erkennen wir schon eine Berücksichtigung des Alters der Mitarbeiter, denn Scheidemann war der Jüngste derselben; wenn daher unter Jacob Prätorius der Grossvater gemeint wäre, müsste er als Erster genannt sein. Doch der Hauptbeweis besteht darin, dass es heisst: die vier Organisten sind an vier verschiedenen Kirchen Hamburgs angestellt; da nun aber Jacob senior und Hieronymus beide an der St. Jakobskirche angestellt waren, so konnte es auf dem Titel, wenn Jacob senior gemeint wäre, nicht heissen „Organisten an den vier Caspelkirchen zu Hamburg," denn dann wären die vier Autoren immer nur an drei Kirchen Hamburgs

angestellt gewesen. Daraus folgt also, dass der auf dem Titel genannte Jacob nur der Sohn Hieronymus sein kann.

Dass Jacob ein Schüler Joh. Peter Sweelinck's, des Amsterdamer Orgelvirtuosen gewesen ist, theilt Mattheson an obengenannter Stelle mit; ebenso giebt er dort eine sehr charakteristische Beschreibung des äusseren Benehmen Jacob's, die sowohl für seinen Lehrer als für ihn selbst ein beredtes Zeugniss abgeben. Mattheson sagt: „Er „(Jacob) nahm dessen (nämlich Sweelinck's) Sitten und Geberden „an sich, die überaus angenehm und ehrbar waren .... Wenn er „spielte, hatte es das Ansehen, als ob es gar keine Arbeit wäre. Es „war eine Lust ihn nicht nur zu hören, sondern auch zu sehen, wenn „er an der Orgel sass .... Praetorius bezeigte sich immer sehr „gravitätisch und etwas sonderbar; nahm seines Lehrherrn hohes We„sen an, und liebte die äusserste Nettigkeit in allem seinen Thun, „wie der Holländer Gewohnheit ist.“ Auch Joh. Rist, der geistliche Liederdichter und Zeitgenosse Jacob's feiert ihn mehrfach durch überschwengliche Lobesaussprüche. So nennt er ihn in der Vorrede zu den „Neuen himmlischen Liedern“, deren vierten Theil Jacob mit Melodien versehen hatte, „den hocherfahrnen und kunstgeübten Herrn Jacob Schultzen.... den alten, wohlgeübten Hamburgischen Jubal.“ Auch theilt Mattheson die Grabschrift mit, die Rist auf ihn verfasst hat:

Hier liegt Herr Jacob Schultz, ein Mann von hohen Gaben,
Ein grosser Orgelmann, dem Leibe nach, begraben.
Die kluge Welt giebt ihm viel Ehr und Ruhm zu Lohn,
Das irrdische deckt dis Grab; der Geist ist himmlisch schon.

Wie ihn selbst sein Lehrer Sweelinck achtete und schätzte, geht aus dem Hochzeitsgesange hervor, den Sweelinck ihm und seiner Braut zu Ehren komponirte und der sich ebenfalls im Drucke auf der Hamburger Stadtbibliothek in einem Sammelbande befindet. Er ist betitelt:

Canticum nuptiale. | In honorem praestantis Musurgi | Jacobi Prae- | torii. | & | Lectissimae puellae | Margaritae | a Campis | novorvm conivgvm. | Quinque vocibus contextum & dedicatum | à | M. Johanne Petro Sweling. | Organico & Musico Amstelredami. | Hamburgi | Excudebatur Typis Philippi ab Ohr. | cIↄ. Iↄ C. VIII. | (1608.) in 4°, 5 Stb. je zu 2 Blätter. (V. vox fehlt.) Der Text lautet:

Sponse Musarum genus et sacerdos,
Amstelae a ripis Hymenaea cantum
Venimus, bellae tibi Margaritae sorte beato.

Sponsa Nympharum decus albiarum,
Et chorus noster tibi gratulatur
Vive, Jacobo pia turturella turture gaudens

Ueber das Leben Jacob's haben wir nach Mattheson's Ehrenpforte noch zu berichten, dass er den Ehrenposten eines Vicarius am Dome zu Hamburg erhielt, am 28. Oktober 1648 den eines Decanus (nach Moller's Cimbr. literat.) und am 21. Oktober 1651 in Hamburg starb. Mattheson sagt noch, dass Jacob nach dem Tode seines Vaters dessen Posten an St. Jacob und St. Gertrud (also um 1629) erhielt, doch scheint dies auf einem Irrthume zu beruhen, da er sich selbst 1635 (siehe Anhang Nr. VI.) Organist an St. Peter nennt und ebenso ihm Rist 1651 diesen Titel beilegt.

Nach den wenigen Werken, die bis jetzt von Praetorius mir bekannt geworden sind, und die alle mehr oder weniger Arbeiten auf Bestellungen waren, ist ein endgültiges Urtheil über ihn kaum festzustellen, besonders da die Arbeiten so sehr verschieden in ihrem Werthe sind und einen Zeitraum von fast 30 Jahren umfassen. Seine Wirkungszeit traf in die Zeit einer totalen musikalischen Umwälzung, die sich zwar langsam vollzog, doch aber ihren Einfluss auf jeden der damaligen Künstler ausübte. Prätorius musste doppelt von ihr erfasst werden, da er in einer Zeit seine musikalische Ausbildung erhielt, welche schon in starkem Gährungsprozesse mit der Vergangenheit sich befand. Als Schüler Sweelinck's, der im nördlichen Europa in der Zeit von etwa 1590 bis 1620 das höchste Ansehen genoss, und der Kraft seiner Naturanlagen vorzugsweise das melodische Element, vereint mit dem rhythmischen Periodenbaue ausbildete, und so gerade als Orgelspieler das eigentliche Wesen der Instrumentalkomposition begründete und theilweis ausbildete, sehen wir auch Jacob Praetorius den vorgezeichneten Bahnen folgen. Leider fehlen uns seine Orgelkompositionen, in denen er, nach Allem was über ihn schriftlich überliefert worden ist, die grösste Meisterschaft entfaltet haben soll, und die uns allein zeigen könnten, wie weit er selbstständig, auf den Bahnen seines Meisters basirend, fortschritt. Von allen Schülern Sweelinck's ist es nur S a m u e l S c h e i d t, dessen Orgelkompositionen uns durch den Druck erhalten sind und hier ist die Uebereinstimmung mit seinem Lehrer in Form und Behandlung, sowohl in geistiger wie praktischer Ausführung so handgreiflich, dass man daraus erst beurtheilen kann, wie Sweelinck mit klarem Bewusstsein und richtiger Erkenntniss das Wesen der Instrumentalkomposition erfasste. (Siehe die von mir herausgegebenen Orgelkompositionen von Sweelinck. Berlin bei Simrock.)

Die mir bis jetzt bekannt gewordenen Kompositionen Jacob Praetorius' bestehen aus 19 vierstimmig gesetzten kirchlichen Melodien, die sich in dem Melodeyen-Gesangbuche, Hamburg 1604, befinden (Anhang Nr. I.), ferner aus 10 geistlichen Melodien mit Bass zu den Sterbens- und Gerichtsliedern von Joh. Rist, Lüneburg 1651, für Cantus und Bassus generalis (Anhang Nr. VIII.), 2 Galliarden für 5

Instrumente in dem Sammelwerke von Füllsack und Hildebrandt: Ausserlesene Paduanen und Galliarden 1. Theil, Hamburg 1607 (siehe den Titel Monatshefte I. Jahrg. 52) und 6 Gelegenheitskompositionen aus dem Zeitraume von 1615 bis 1635 von 5 bis zu 8 Stimmen, welche uns am ehesten einen Einblick in seine Leistungen gewähren (siehe Anhang Nr. II, III, IV, V, VI, VII).

Die Bearbeitung der kirchlichen Melodien ist im einfachen Choralstile abgefasst. Die Melodie ist in die Oberstimme verlegt und die andern Stimmen schliessen sich an dieselbe akkordisch mit nur wenigen Unterbrechungen von Melismen an. Diese Art zu schreiben, die sich bis auf unsere Zeit erhalten hat (mit mehr oder weniger Verflachung und Verweichlichung), findet ihre älteste Verwendung in der musikalischen Bearbeitung der altlateinischen Oden und Poesien von Horaz, Virgil u. a. Die älteste mir vorliegende Arbeit dieser Art sind die vierstimmig komponirten Oden Horaz's von Petrus Tritonius (Augsburg 1506 u. 1507 bei Oeglin), ferner die „Harmonias poeticas" von Paul Hofheimer (Norimbg. 1539 bei Joh. Petreius). Hierauf wendete man diese einfache Setzweise auch auf die christlich religiösen Lieder an und zwar finde ich sie zuerst in den vierstimmigen Bearbeitungen der Marot'schen Psalmen-Melodien von Loys Bourgeois: „Pseaulmes L. Lyon 1547", benützt. Die Melodie befindet sich hier, wie in den späteren Bearbeitungen von Cl. Goudimel (1565) im Tenore. Die naturgerechte Verlegung der Melodie in die Oberstimme tritt zum ersten Male in Lucas Osiander's „Fünfzig Lieder und Psalmen mit vier Stimmen" (Stuttgardt 1586) und dann wieder in Andreas Raselius' „Regenspurgischen Kirchen Contrapunkt" (Regenspurg 1599) auf und behauptet von da ab fast durchweg ihre Stellung. Das siebzehnte Jahrhundert lieferte solche Choralbücher in wahrhaft staunenswerther Anzahl und selbst die bedeutendsten Komponisten, wie Hans Leo Hassler, trugen zur höchsten Vollendung des Stiles bei. Der letzte der Heroen im einfachen Choralstile ist Seb. Bach, obgleich seine Bearbeitungen in der Weise sich von den früheren unterscheiden, dass sie das Melisma öfter verwenden. Nach dieser Zeit verflachte sich der Stil bis zur schablonenhaften Bassbezifferungsmanier, bis er endlich in der allerjüngsten Zeit an Herrn Otto Kade in Schwerin-Mecklenburg einen Vertreter gefunden hat, in dessen 1869 erschienenem „Vierstimmigen Choralbuche' die alte Kunst des siebzehnten Jahrhunderts ihre Auferstehung feiert, und hoffentlich die schwachen Erzeugnisse eines Ad. Hesse, A. W. Bach u. a. verdrängen wird.

Jacob Praetorius zeigt sich in seinen neunzehn Choralsätzen als ein in guter Schule auferzogener Künstler, so dass der strenge Vater sich gern neben den Sohn stellte und vereint mit ihm das Choralwerk befördern half. (Einige von den Tonsätzen sind in

neuen Sammelwerken veröffentlicht worden, siehe das Verzeichniss in den Monatsheften darüber.)

Die zehn Sterbens- und Gerichtslieder (1651), in der letzten Periode seines Lebens geschaffen, geben uns einen Einblick in die damals sich entwickelnden musikalischen Formen. Das Vorbild hierzu lieferten jedenfalls die alten sogenannten Volkslieder, deren Melodien man im Anfange des 17. Jahrhunderts zu Instrumentalvariationen benützte und an der Hand dieser kleinen Meisterstücke den musikalischen Formensinn zum Bewusstsein brachte und ausbildete. Auch hier ist wieder Sweelinck (wie es scheint) der Anregende dazu gewesen (siehe die erwähnten Orgelsätze S. 48) und seine Schüler erfassten gerade diese so leicht ansprechende Musikform mit grossem Eifer. In der „Tabulatura nova" von Samuel Scheidt, Hamburg 1624, befinden sich allein 16 grosse Variationenwerke über geistliche und weltliche Melodien.

Die Melodien von Jacob Praetorius sind von der allereinfachsten Art und stehen entweder in der zweitheiligen oder dreitheiligen kurzen Form von meist 4 zu 4 Takten. Freilich bemerkt man, wie die Formen noch in der Entwickelung begriffen sind, denn oft stehen die Theile in gar keiner Symmetrie zu einander, indem der Vordersatz z. B. aus 5 und der Nachsatz aus 9 Takten besteht. Besser wussten sie im Instrumentalsatze die Form zu bilden, da sie dort der Text nicht behinderte. So sind die beiden Galliarden von Praetorius (1607) stets in dreimal 8 Takte getheilt und jeder Theil mit einem Wiederholungszeichen versehen, mit Ausnahme des letzten Theiles in Nr. 2, der eine Verlängerung bis zu 15 Takten einschliesst. Die beiden Sätze zeigen zwar noch eine gewisse Unbehilflichkeit in der Behandlung der Stimmen, denn die alte Kontrapunktik kann sich noch nicht recht in die leichten Formen schicken, doch bieten sie gerade für die Uebergangsperiode vom klassischen Gesangssatze zur modernen Instrumentalmusik den besten Beleg, einen wie weiten Weg die Kunst zurücklegen musste, ehe sie einen Haydn und Mozart hervorbringen konnte.

Das beste Material Praetorius' Leistungen nur einigermaassen würdigen zu können bieten die im Anhange von Nr. II bis VII verzeichneten Gelegenheitskompositionen. Praetorius hat hier mit der Vergangenheit vollständig gebrochen und huldigt einem in sich völlig neuen Stile, der so ganz der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts angehört und auf dem ein Bach und Händel erstanden ist. Die langathmigen melodischen Motive des sechszehnten Jahrhunderts haben sich in kurze rhythmische Motive aufgelöst und die so eigenthümliche Kontrapunktik der Alten, die nicht in der Bearbeitung eines oder mehrerer Motive bestand, sondern in dem Zusammenfügen melodischer Stimmen, ist fast völlig verschwunden und hat

einer Gliederung und einem Periodenbaue, wenn auch in noch unvollkommener Weise Platz gemacht. Doch auch von der Grossartigkeit und dem tief religiösen Sinne der Alten ist nur wenig übrig geblieben; die Gedanken sind knapp und kleinlich, Instrumentalformeln treten an die Stelle der alten Gesangskunst und nur selten kann sich Praetorius zu einem Anfluge von Begeisterung und Erhebung emporschwingen. Hierfür erhalten wir aber wieder ein reicheres harmonisches Feld und was auf der einen Seite eingebüsst ist, sucht das Jahrhundert in anderer Weise zu ersetzen. So weist z. B. der „Hymnaeus" von 1635 folgende überraschend schöne Stelle auf, die in ihrem harmonischen Aufbaue einen grossartigen Eindruck hervorruft:



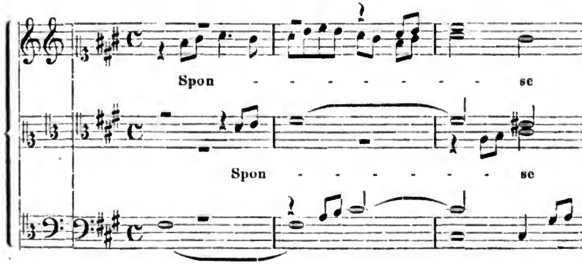


Hingegen die Verwendung instrumentaler Motive und Figuren dem Gesange nicht zum Vortheile gereichen, wie z. B. folgende Stelle beweist:

2 Sopr. u. 1 Alt.



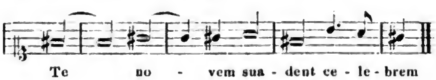
Einer der besten Sätze ist das Epithalamium von 1617 (Anhang Nr. IV.); er zeigt uns zugleich die neue Schreibweise im vortheilhaftesten Lichte, und ist auch musikalisch von Bedeutung — der Schluss sogar von überraschender Schönheit. Das erste Motiv besteht nur aus vier Noten, welches aber Praetorius in geschickter und wohlklingender Weise zu behandeln weiss. Im siebenten Takte führt er ein Nebenmotiv, nur vorübergehend ein, das er aber später in breiter Weise ausspinnt. Der Anfang lautet:







Diese beiden Motive füllen den ersten Theil des Satzes aus, während dem Mittelsatze eine getragene Melodie zu Grunde liegt:



die einen guten Kontrast zu dem ersten bewegten Theile bildet.

Um aber auch hier die Lebendigkeit des Fortganges zu erhöhen, wechselt er mehrfach mit dem $\frac{3}{2}$-Takte ab. Der dritte Theil, der zwar an sich etwas zu kurz gehalten ist, nimmt wieder das erste Motiv, doch in umgekehrter Lesart auf und verwendet es in neuer und interessanter Weise. Das Motiv erhält besonders durch seine melodische und innige Wendung einen neuen Reiz, denn aus dem Sekundenschritte der ersten Lesart macht er einen Oktaven-, Sexten- oder Quartenschritt, wie



oder

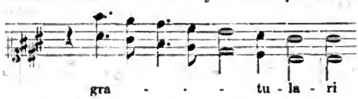


Hierauf folgt noch ein zweiter Gesang, der wahrscheinlich nach

der Trauung gesungen worden und auf dasselbe Motiv gebaut ist, doch wieder in ganz neuer Weise.



Hierauf folgt ein getragener Mittelsatz, und zum dritten Theile verwendet Praetorius ein Motiv in rhythmisch punktirten Noten



welches er in der Engführung und Gegenbewegung benützt. Der Schluss ist theils aus dem ersten Motive, theils aus dem eben mitgetheilten gebildet. Fassen wir die Leistungen Praetorius' zusammen, so besteht der Vorzug in seinen Kompositionen besonders darin, dass er sich bemüht denselben durch die Durchführung eines oder mehrerer Motive einen einheitlichen Charakter zu geben und er ein gut Theil zur Entwickelung der musikalischen Formen beigetragen hat. Wenn er auch hin und wieder den Faden verliert und in ein trockenes und langweiliges Kontrapunktiren verfällt, so rafft er sich doch immer wieder auf und bietet mitunter ganz vortreffliche Momente, die reichlich für die schwachen Stellen entschädigen.

JOHANN PRAETORIUS, der jedenfalls jüngere Bruder Jacob's, war um 1617, nach dem Titel eines Gelegenheitsgesanges (Anhang Nr. IX.), Organist an der Nicolai-Kirche zu Hamburg. Die Feststellung seiner Person, die nicht mit dem Johann Praetorius

aus oder in Insterburg, 1619 (siehe Königsberger Katalog von Müller p. 291), oder mit dem Magister Johann Praetorius, Rektor zu Halle, um 1681 (nach Gerber), verwechselt werden darf, lässt sich mit Bestimmtheit aus den im Anhange mitgetheilten Titeln von Gelegenheitsgesängen, die er theils in Gemeinschaft mit seinem Vater und Bruder herausgab, feststellen. (Anhang Nr. III, V, VI.) Die vier Gesänge zu 6 und 8 Stimmen aus den Jahren 1615, 1617, 1619 und 1635 tragen nicht so entschieden, wie die seines Bruders Jacob, den modernen Charakter, und wenn ihnen auch das Lob zu spenden ist, dass sie sich ganz in den Grenzen des Gesanglichen halten und der Orgelspieler in keiner Weise irgendwo in Motiven oder Figuren hervortritt, so geht ihnen doch wieder der Fortschritt der modernen Kontrapunktik und die damit erreichte Einheit des Satzes ab, sowie das musikalische Interesse, welches einige Sätze seines Bruders, wie der oben besprochene Satz „Sponse Musarum“ hervorrufen. Die Kompositionen Johannes' zeugen von einem durchgebildeten und geschickten Musiker, doch erscheint, natürlich stets nur von den mir vorliegenden Arbeiten ausgehend, die musikalisch geistige Inspiration und Gedankenfülle nicht von Bedeutung zu sein. Die Gesänge bieten auch nicht ein einziges Mal Gelegenheit den Künstler zu bewundern, sondern erzielen nur die Achtung, die man jedem guten und wohlgesetzten Werke zollen muss.

Wenn ich hier beiläufig fast das gleiche Urtheil mir über die Arbeiten des Vaters, Hieronymus Praetorius erlaube, dessen Arbeiten bisher noch nirgends eingehend besprochen worden sind, so soll das nicht dem ganzen Manne gelten, sondern nur die Werke betreffen, welche ich mir in Partitur gesetzt habe, und das sind einige Gelegenheitsgesänge und mehrere Nummern aus seinen „Cantiones sacrae“ Hamburg, 1599. Wenn ich ihn auch höher stelle, als seinen Sohn Johannes, so bleibt er doch gegen die Mannigfaltigkeit und die Lebendigkeit in der Auffassung gegen seinen Sohn Jacob zurück. Einer der besten Sätze ist der achtstimmige Gelegenheitsgesang von 1619 auf die Worte „Hoc pro certo habet“ (Anhang Nr. V.) Nicht allein das sehr schön erfundene erste Thema giebt dem Satze einen grossen Reiz, sondern auch der ganze Verlauf der Komposition ist bedeutend und musikalisch ansprechend, so dass man ihn hier nicht allein als geschickten Tonsetzer kennen lernt, sondern, was doch immer die Hauptsache bleibt, als tief empfindenden Musiker.

Anhang.

Bibliographie.

I. 1604. Melodeyen|Gesangbuch|Darinn D. Luthers|vnd ander Christen gebreuch-|lichsten Gesenge, jhren gewöhn-|lichen Melodeyen

nach,| Durch| Hieronymum Praetorium,| Joachimum Deckerum,| Jacobum Praetorium,| Davidem Scheidemannum.| Musicos vnd verordnete Organisten| in den vier Caspelkirchen zu Ham-|burg, in vier stimmen vbergesetzt,| begriffen sindt.|

Gedruckt zu Hamburg, durch| Samuel Rüdinger.|
Anno Christi.| 1604.|

In kl. 8°, alle Blätter mit Einfassung.

Vorrede a. d. Christlichen Leser; pagin. von 2—9, gez. Hamburg 1604. 1. Septemb. Gabriel Husduvius Modderanus. 4 Stim. übereinandergedr. Nr. I—LXXXIII. Angehängt ein „Appendix| oder| Zugabe etz-|licher schönen, vnd an vielen örten gebreuchlichen| Melodeyen, so von andern Au-| toribus in vier stimmen| componirt. 1604. Zählt von Nr. 84—88 (ohne Angabe der Komponisten), Seiten zählen durch bis 411. Folgt Register 4 Seit. [Stadtbibliothek Leipzig, Königsberg in Pr. (siehe auch Katalog v. Müller p. 26), Lübeck, kgl. B. Berlin, B. Wolfenbuttel.]

Register.

	Seite	
Ach Gott vom Himmel sihe darein	10	Hieron. Praetorius.
Ach Vater unser der du bist in dem Himmel	18 22	H. Pr. u. 22 Joach. Decker.
Ach wir armen Sünders	14	H. Pr.
Allein Gott in der höhe sei Ehr	32	"
Allein zu dir Herr Jesu Christ	28	"
An Wasserflüssen Babylon	46	Joach. Decker.
Aus tieffer noth lasst uns zu Gott	42	"
Aus tieffer noth schrey ich zu dir	36	"
Christ der du bist der helle Tag	54	"
Christe der du bist Tag und Liecht	58	"
Christe du Lamb Gottes	62	"
Christ ist aufferstanden	64	"
Christ lag in Todesbanden	66	"
Christ unser Herr zum Jordan kam	71	"
Christum wir sollen loben schon	52	"
Da Jesus an dem Creutze stundt	76	H. Pr.
Der Herr ist mein getrewer Hirt	80	"
Diss sindt die heilgen Zehn Gebott	86	D. Scheidemann.
Durch Adams fall ist gantz verderbt	90	J. Decker.
Ein feste Burg ist unser Gott	100	D. Scheid.
Ein Kindelein so löbelich	96	J. Deck.
Ein Kindt geborn zu Bethlehem	295	D. Scheid.
Erbarm dich mein O Herre Gott	126	Jacob Praetorius.
Erhalt uns Herr bey deinem Wort	118	H. Pr.
Erstanden ist der heilig Christ	298	Jac. Pr.
Es ist das Heil uns kommen her	104	J. Deck.
Es sind doch selig alle die	112	Jac. Pr.
Es spricht der unweisen Mundt wol	122	H. Pr.
Es woll uns Gott genedig sein	132	"
Fried gib uns lieber Herre	140	Jac. Pr.
Frölich wollen wir Halleluja	136	D. Scheid.
Gelobet seistu Jesu Christ	146	Jo. Deck.
Gott der Vater wohn uns bey (Amen, Amen, das sey)	158	H. Pr.
Gott sey gelobet und gebenedeyet	148	J. Deck.
Hats Gott versehn, wer wils wehrn	410	Anonym.
Herr Christ der einig Gottes Sohn	160	D. Scheid.
Herr Gott du bist unser zuflucht	192	Jac. Praet.
Hertzlich thut mich erfrewen	164	H. Pr.
Hilff Gott dass mir gelinge	186	Dav. Scheid.
Hilff Gott, wie geht es immer zu	176	Jac. Pr.

	Seite	
Hilff Gott, wie gehts so ungleich zu	180	Jac. Praet.
Ich armer Mensch unselig zwar	406	Anonym.
Ich dank dir lieber Herre	216	D. Scheid.
Ich ruff zu dir Herr Jesu Christ	196	"
Jesus Chr. unser Heyl. der den Todt	208	J. Deck.
Jesus Christus vnser Heyl. der von uns	212	"
Jesus Christus wahr Gottes Sohn	206	"
In dich hab ich gehoffet Herr	220	Jac Pr.
In dulci jubilo nun singt vnd seiet fro	202	Joach. Deck.
Kom heiliger Geist, Herre Gott	232	"
Kompt her zu mir spricht Gottes Sohn	224	H. Pr.
Mag ich unglück nicht widerstahn	246	"
Mensch wiltu leben seliglich	236	J. Pr.
Mit fried und frewd ich fahr dahin	250	"
Mitten wir im leben sein	240	D. Scheid.
Nun bitten wir den heiligen Geist	258	J. Deck.
Nun frewt euch lieben Christen gmein	262	"
Nun kom der Heyden Heylandt	256	"
Nun last vns den Leib begraben	252	H. Pr.
Nun lasst vns Gott den Herrn	298	
Nun lob mein Seel den Herren	263	Jo. Deck.
O Gott wir danken	274	"
O Herre Gott begnade mich	286	J. Pr.
O Herre Gott dein Göttlich Wort	280	H. Pr.
O Lamb Gottes unschuldig	279	J. Deck.
Puer natus in Bethlehem	294	D. Scheidem.
Selig der Man zu preisen ist	402	Anonym.
Sie ist mir lieb die werde Magd	300	H. Pr.
Singen wir aus Hertzens grundt	306	J. Pr.
Surrexit Christus hodie	298	Jac. Pr.
Vater unser im Himmelreich	310	J. Decker.
Verleih uns frieden gnediglich	120	H. Pr.
Von allen Menschen abgewandt	314	J. Decker.
Von Gott wil ich nicht lassen	330	H. Pr.
Von Himmel hoch da kom ich her	324	J. Pr.
Von Himmel kam der Engel schar	322	"
Wachet auff rufft uns die stimme	374	"
Wacht auff jhr Christen alle	338	D. Scheid.
Warumb betrübstu dich mein hertz	368	J. Pr.
Was fürchtstu Feindt Herodes sehr	380	H. Pr.
Was kan uns kommen an für noth	334	D. Scheid.
Was lobes solln wir dir O Vater	344	"
Was mein Gott wil, das gscheh	362	H. Pr.
Wer Gott nicht mit uns diese zeit	366	J. Pr.
Wir danken dir Herr Jesu Christ	396	Anonym.
Wie schön leuchtet der Morgenstern	346	D. Scheid.
Wo Gott der Herr nicht bey uns	356	J. Pr.
Wol dem der in Gottes furchten	352	J. Decker.

II. **1606.** Epithalamion|In solennitatem nuptiarum, tum generis splendore tum omni virtutum laude ornatissimi viri,|HERMANNI BEKEMANNI|Spectatissimi & amplissimi viri Lucae Bekemanni Patricii, civisq. Reipub. Hamburg. primarii ac jurati corporis Christii in Ecclesia Petrina vigilantissimi Filii SPONSI|Nec Non|Lectissimae, omnisqȝ generis virtutis conspicuae virginis|ANNAE de GREVEN| Amplissimi & Integerrimi viri Jacobj de GREVEN Filiae SPONSAE|Quinqȝ vocibus compositum & dedicatum|à|JACOBO Praetorio. Organista in aede D. Petri.|

Hamburgi typis Philippi ab Ohr CIↃ IↃ CVI|

in 4°. Text: Vampul: Carissima in delitiis. [Stadtbibliothek Hamburg, V. vox fehlt.]

III. 1615. TRES CANTIONES SARAE | Octo Vocum | HONORI NUPTIARUM AUSPICATISSIMARUM | Reverendi & Doctiss. Viri Dn. | M. JOHANNIS | ADOLPHI FA- | BRICII | ad S. Jacobi Ecclesiastae vigilantiss. | Matrimonio sibi copulantis | ANNAM | Reverendi & praestantiss. Viri | M. LAMBERTI LANGEMACHII | p. m. relictam viduam | Contextae & consecratae | AB |
HIERONYMO
JACOBO &
JOHANNE } PRAETORIIS | SPONSAE Patre & fratribus Organistis & Musicis. | HAMBURGI | Excudebat Henric. Carstens. ANNO 1615. | in 4°. 4 Bl. à Stb. [Stadtbibl. Hamburg.]

1) Hieron. Praetorius à 8: Laeto dum coelo.
2) Jac. Praetorius à 8: Vidi speciosam.
3) Joh. Praetorius à 8: Vulnerasti cor meum.

IV. 1617. EPITHALAMIVM HARMONICVM | Nuptiis felicissimis | Viri Clarissimi atq. Doctissimi M. GEORGII | J. F. FABRICII | Scholae Hamburgensis Conrectoris vigilantiss. | sanct. matrimonii vinculo | sibi sociantis | lectiss. pudiciss. Virginem | Elisam etc. | VI. Vocibus concinnatum | à JACOBO H. F. PRÆTORIO Org. ad D. Petr. | Hamburgi | apud Henric. Carstens. | MDCXVII. | in 4°, 2 Bl. à Stb. „Sponse Musarum“. [Stadtbibl. Hamburg.]

V. 1619. POST NUBILA PHOEBUS | seu | TRES HYMENAEI | Post tristissimas naenias à praeficis ad tumulum de- | murmuratas | Decantati ad secundum thalamum | REVERENDI ET CLARISSIMI VIRI DN. M. JACOBI JAC. FIL. FA- | BRICII, ECCLES., AULIC. IN HUSUM | HONORATISSIMI. | ET | EGREGIAE LECTISSIMAEQUE VIRGINIS | CATHARINAE REKELS, optimi parentis optimae filiae. | ab |
HIERONYMO
JACOBO
JOANNE } PRAETORIIS, Musicis & Organ. Hamburgensib.
Bez. d. Stb. | Hamburgi, Typis Pauli Langii, | Anno CIↃ IↃ CXIX. | in 4°. 6 Bl. à Stb. [Stadtbibl. Hamburg.]

1) Hieron. Praet. à 8: Hoc pro certo habet.
2) Johann Praet. à 8: Felix cui divum.
3) Jacob Praet. à 8: Forti animo esto.

VI. 1635. HYMENAEUS | Ex sacro Ecclesiae Hymenaeo quod est | canticum canticorum, | Auspicatissimis & optatissimis nuptijs Felicissimi & | ingeniosiss. Musici | DN. JOANNIS LAU- | RENTII. DN. JOANNIS SENIORIS | Organopoei Regij per totam Daniam & Norvagiam | artificiosiss. meritiss: Filij, | Ædis primariae Nicolao sacrae in metropoli Daniae | Hafniae Organistae laudatissimi | SPONSI, | Et lectissimae Suavissimae Virginis | GESÆ, | JACOBI PRÆTORII, ad d. Pet. | Organist. Hamb. Filiae. | dedicatus. | à |

JACOBO } Praetorijs { Parente.
JOANNE } Praetorijs { Patruo.

HAMBURGI, | Ex officina Typographicâ JACOBI REBENLINI.| ANNO M. DC. XXXV.

In kl. 4°. 6 Stimmen. [Stadtbibl. Hamburg.]

1) Indica mihi v. Jacob Praetorius.
2) O pulcherrima v. Joh. Praetorius.

VII. s. a. Ode Gamica.|Sponsis|o|DEUS|o|felicioribus|Reverendo|& Clarissimo Viro|Dn. M. Joanni Scolvino | Pastori Buxtehudensium laudatissimo| Foeminae decoratissimae|ELISABETHÆ,|Reverendi Viri|Dn. M. JOANNIS JAC. FIL. FABRICII & c. Generi dum| vivebat cordialiter dilecti relictae viduae, Oblata à|JACOBO PRÆTORIO Sponsae Parente. o. Ort, Jahr u. Drucker. Musik beginnt gleich unter dem Titel (Tenor). in 4°. „Quis novus hic". 6 voc. [Stadtbibl. Hamburg.]

Man kann nur das Jahr 1628 oder 29 für den Gesang annehmen, da Hieronymus, der Grossvater der Braut, ebenfalls einen Hochzeitsgesang zu der Feierlichkeit geschrieben hat (ebenfalls ohne Jahrangabe) und Elibeth als Tochter Jacob's bereits in die zweite Ehe eintritt, Hieronymus aber 1629 starb.

VIII. 1651. Neüer Himlischer Lieder | Sonderbahres|Buch, |etc. von *Joh. Rist.* Lüneburg,|Bei Johann und Heinrich die Sterne. ANNO M. DC. LI.

kl. 8°. (Ausführliche Beschreibung u. Titel in Beckers Choralsammlg. Lpz. 1845 p. 17). [Bibl. Wernigerode, kgl. B. Berlin, Stadtbibl. Leipzig.

Der vierte Theil trägt den Titel:

Neüer Himlischer Lieder|Vierdter Theil,|In sich begreiffend,|Sterbens- und Gerichts-|Lieder,|Mit Neüen|Von dem hocherfahrnen und kunstgeübten| Herren Jakob Schultzen,|Bei der Haupt Kirchen Sanct Peters|in Hamburg wolverdienten|Organisten|Beweglichst gesetzeten Melodeien.|

Links der Cantus, rechts der Bassus mit Bezifferung.

Inhalt.

I. O Vatter aller Gnaden.
II. Lebt doch ein jeder Mensch im Streit.
III. Es nahet sich der letzte Tag.
IV. Mein Seelichen, wen wilt du doch entreissen.
V. Mein Gott und Vater, der du nicht dein arme Kindlein.
VI. Herr Jesu Christ, mein Trost und Liecht.
VII. Last ab von Sünden alle.
VIII. Wach auf du sichre Welt.
IX. Es klingt in meinen Ohren.
X. Wir den nun der Tag anbrechen.

(In Winterfeld's evangel. Kirchenges. B. II ist Nr. I u. VIII Seite 165 u. 166 abgedruckt.)

Johann Praetorius, Bruder des Jacob.

IX. 1617. NOVIS NVPTIS|Viro Dn. M. Georgio|J. F. Fabricio| Scholae Hamburgensis Conrectori |Sponso Elisae Schroderi etc. acclamat|Joannes H. F. *) Praetorius Org. ad D. Nic. Hamburgi|

*) Dieses H. F. weiss ich nicht zu erklären. Bei Nr. IV führt es auch Jaçob Praetorius. Beide Gesänge gelten demselben Brautpaare.

Henric. Carstens.|M DC XVII.|in 4°. 2 Bl. à Stb. [Stadtbibl. Hamburg.]

„Dulcis amica" 6 voc.

Jacob Praetorius, Organist und Collaborator an der Schule zu Heide (in Holstein).

X. 1625. Tentamen Musicum|NUPTIIS AUSPICATISSIMIS|Reverendi nec non doctissimi Viri-Juvenis,|DN. MARCI JOHANNIS,| DIACONI BUSINGENSIUM VIGILANTIS-|SIMI,|Matrimonio sibi copulantis|WIBAM,|etc. Quatuor vocibus unà cum Basso Generali|Contextum & oblatum|à|JACOBO PRÆTORIO Organistâ| Heidanô & Scholae ejusdem Collaboratore.|TEXTUS.|Non Ego non laetas etc. (4 Zeilen)|HAMBURGI|Excudebat Laurentius Pfeiffer, Anno M D CXXV.|in 4°. 1 Bl. à Stb. [Stadtbibl. Hamburg.]

---

* Katalog 1871 Nr. 15 von Theodor Ackermann in München. Ausser modernen musikalischen Druckwerken enthält der Katalog S. 13 und 14 einige Seltenheiten, z. B. Blanckenburg's Onderwyzinge Hoemen alle Toonen, 1654. — Baron, 1724 etc. Die Angabe der Verleger bei seltenen Werken wäre eine wünschenswerthe Zugabe.

* Beethoven's Maske betreffend giebt Herr C. F. Pohl in den Signalen 1871 Nr. 7 Seite 100 eine nähere authentisch beglaubigte Nachricht über dieselbe. Nach derselben hat die Maske nicht Danhauser, sondern Joh. Klein, gestorben in den 30ger Jahren, ein verkommener Künstler und nicht zu verwechseln mit Johann Adam Klein (geb. 24. Nov. 1792 zu Nürnberg) angefertigt. Klein schenkte später die Maske dem Vater Danhausers. (Siehe hierzu die Artikel in den Signalen 1870 Nr. 53 und 57.)

* So dankenswerth die Einsendungen zur Vervollständigung des Verzeichnisses neuer Ausgaben alter Musikwerke sind, so kann ich doch von denselben erst dann Gebrauch machen, wenn die Herren Einsender freundlichst von der bisher befolgten Methode Notiz nehmen und ihre Angaben ganz in derselben Ausführlichkeit (bis auf die Seitenzahl) behandeln, wie sie das Verzeichniss von Anfang an aufweist. Die Einsendungen liefern ein ganz bedeutendes Material und würden sich die Herren den Dank aller Betheiligten erwerben, wenn sie recht bald das Versäumte nachholen wollten, damit es sich als Nachtrag an die bald vollendete Arbeit anschliessen kann. Rob. Eitner.

* Fehlerverbesserung: Seite 58, Zeile 2 von unten muss es **1662**, nicht 1692 heissen.

Hierzu 1 Bogen Beilage. Verzeichniss.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.

Druck von Otto Hendel in Halle.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

III. Jahrgang. 1871.

Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr.

Kommissionsverlag von **T. Trautwein** (M. Bahn), Berlin, Leipzigerstr. 107. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 6.

Messen Adrian Willaert's,
gedruckt von Franc. Marcolini da Forli.

Das Archiv von S. Marco in Venedig besass nach dem Kataloge des Melchior Angeli*) ein Buch von Messen Willaert's; es ist bei der Plünderung desselben spurlos verschwunden. Die Bibliothek zu Cambrai**) bewahrt in einem Manuskripte aus dem 16. Jahrh. drei Messen Willaert's, nämlich „Quaeramus cum pastoribus", „Gaude Barbara" und „Christus resurgens." Der berühmte Buchdrucker Marcolini da Forli verspricht in seiner „Intabolatura di Liuto***) 1536 del mese di Magio" die Publikation eines Buches Messen von Willaert, aber die bibliographischen Werke geben uns keine weiteren Aufschlüsse mehr, ob das Buch Messen Willaert's wirklich erschien. Ich besitze dieses Werk (leider fehlt mir der Altus) und glaube den Lesern der Monatshefte einen Dienst zu erweisen, wenn ich dasselbe so genau als möglich beschreibe. Die Bibliothek des Liceo filarmonico in Bologna bewahrt nur den Cantus dieses in jeder Beziehung bemerkenswerthen Druckwerkes. Vielleicht geben diese Zeilen Veranlassung zur Nachforschung, ob die bis jetzt unauffindbare Altstimme

*) Ambros, Geschichte der Musik, 3. Bandes zweite Hälfte, S. 514.

**) Fétis, Biogr. universelle des musiciens. Deuxième edition. Tom. VIII. pag. 474.

***) Schmid Ant., Ottaviano dei Petrucci etc. S. 119 seq. beschreibt dieses „einzige ihm bekannte, und im Besitze der k. k. Hofbibliothek in Wien befindliche Produkt dieser Officin." Siehe auch Fétis a. O. im Artikel „Marcolini."

irgendwo zu entdecken sei, oder ob sich noch mehrere Exemplare dieses seltenen Druckwerkes vorfinden.

Ich halte es für nothwendig, jedes einzelne der drei Hefte*) zu beschreiben, und beginne mit dem Cantus, welcher auch den vollständigen Titel, die Dedikation und das Druckprivilegium enthält, die in den Stimmheften des Tenor und Bassus nicht wiederkehren.

CANTVS.
LIBER QVINQVE MISSARVM ADRIANI WILLAERT,
AB IPSO DILIGENTISSIME CASTIGATVS,
NVNC PRIMVM EXIT IN LVCEM.

Eine Vignette in ovalem Rahmen mit der Umschrift VERITAS FILIA TEMPORIS stellt den geflügelten Chronos mit der Sanduhr in der linken Hand dar. Seine Rechte hält den linken Arm der in Gestalt einer vollständig entblössten Frauensperson dargestellten Veritas, und reisst sie im Fluge vorwärts. Ein Weib, auf einer Wolke knieend, mit Krallen statt der Füsse und einem Drachenschweife zerrt an den fliegenden Haaren der vor Schmerz sich wehrenden Veritas, während ihre Rechte eine aus drei Schlangen gewundene Geissel schwingt, um sie der Veritas ins Gesicht zu schlagen. Der nach unserer Anschauung gar zu drastische Holzschnitt zeugt von einer tüchtigen Künstlerhand**) und unterscheidet sich in seiner Ausführung sehr vortheilhaft von den gleichzeitigen Kritzeleien. Unter dieser Vignette steht CVM PRIVILEGIO.

Folio 2 enthält die Dedikation

AL MAGNANIMO DVCA
DI FIORENZA. und lautet:

Mentre le veraci lingue de i buoni, converse in squille da i superni meriti di vostra Eccellenza, rimbombano in tutte le orec chie del mondo il fatale ALESSANDRO, Ecco la terribile tromba del mirabile Aretino, che non pur da le città, e | da le selve, ma da i monti, e da i mari fa rispondersi il nome reverendo; ond'io scosso da cotal suono inchino le ginocchia | del core al Medico ottimo Maximo, adorandolo quasi nuova Deitade apparsa nel presente secolo per nuova salute de le | genti, e per soddisfare a la mia anima intenta a reverirlo; per avvicinarsi egli à Iddio piu, che Signor che sia, essendo pro- | pio d'Iddio il ricevere tanto i preghi de i servi, quanto i voti de i Rè; ardisco dedicargli le catholiche fatiche, che d'Adriano

*) Format Querquart; jedes Heft besteht aus 24 mit arabischen Ziffern bezeichneten Blättern, von denen die zwei letzten nur mit durchlaufenden Liniensystemen ohne Noten versehen sind.

**) Marcolini war Meister in der Holzschneidekunst, wie aus einem Büchlein von Doni, das ich schliesslich besprechen werde, hervorgeht.

uni | co Prencipe de la Musica ho fatto imprimere, et è ben dritto, che a voi si sacrino le divine opere; perche voi con | religioso affetto sete et osservatore, et essecutore fedele del culto di Christo. Oltra questo ogni stirpe di vertù sen viene a | voi tutta lieta, che ben si sa che il celeste animo vostro non degenera punto da quelli de gli avoli suoi, la cui mercè con real | giudicio ha sempre posto nel sommo grado di felicità, e le lettere, e la musicale scienza; et perciò non vi intitolando le cose | de lo illustre ingegno; ingiuriava voi amante, e di questa, e de l'altre sei liberali arti. E si come in Cielo niuna voce ag | giunge a la dolcezza, che esce di quelle; con cui la natura de gli Angeli loda il suo Fattore; cosi in terra niuno accento | mosso da la concordia de l'arte; ariva a la soavità del canto, con il quale il degno huomo gli exalta il nome; et udendo | voi l'artificio de le sue compositioni cantate ceriomoniosamente ne i tempij di JESV, accrescerete laude al vanto, che io | per bocca di tutti gli huomini gli dono. Hor fatene prova, che nel farla; rintenerito da la santa unione de le note, che expri | meranno le sacre parole, participarete (ma con altre tempre) del gaudio, che l'unità de la vostra religione, de la vostra | clemenza, e de la vostra giustitia ha posto ne gli uniti petti di coloro, che ubidiscono a le modeste leggi sue, et quando sia, | che vi agradi sentire melodia che tenga qualità da la formata da lo studio del grandissimo intelletto, sopra le cinque messe, | che di lui vi porgo, gustate l'harmonia che movano i predicatori del divin nome vostro, e nutrirete il core, et l'anima de | l'ambrosia, e del nettare di che si pascono gli Dei.

Humilissimo Servo Francesco Marcolini da Forli.

Die Rückseite dieses zweiten Blattes trägt nochmals die Aufschrift: CANTVS und darunter eine zweite Vignette, in deren ovalem Rahmen die Worte stehen: „VERITAS ODIVM PARIT." Der Holzschnitt, weniger gut als der erste, stellt den mit dem Blitze bewaffneten Zeus vor, wie er auf einer Wolke ruhend die sitzende Veritas betrachtet, welche eben den Hass in Gestalt eines leibhaftigen Teufels mit Ziegenhörnern geboren zu haben scheint, aber ihn abwehrend mit dem rechten Fusse von sich stösst. Ein Genius steht hinter ihr, im Begriff ihr einen Lorbeerkranz auf's Haupt zu setzen.

Fol. 3 beginnt die erste der fünf Messen des grossen Meisters und Begründers einer venetianischen Musikschule, und führt den Titel: QVERAMVS. Sie ist wahrscheinlich mit der in der Bibliothek zu Cambrai befindlichen Messe desselben Meisters identisch.

Ich lasse den Anfang des Kyrie nach den drei mir zu Gebote stehenden Stimmen in Partitur folgen:



Crucifixus ist für Cantus, Altus und Bassus, das Pleni sunt coeli ist ein Duo für Tenor und Bassus, wie folgt:





Benedictus ist ein Duo für Cantus und Altus.

Agnus Dei findet sich dreimal; das erste zu vier, das zweite zu drei Stimmen (C. A. B.), das dritte zu fünf Stimmen (die „quinta pars" steht im Tenore).

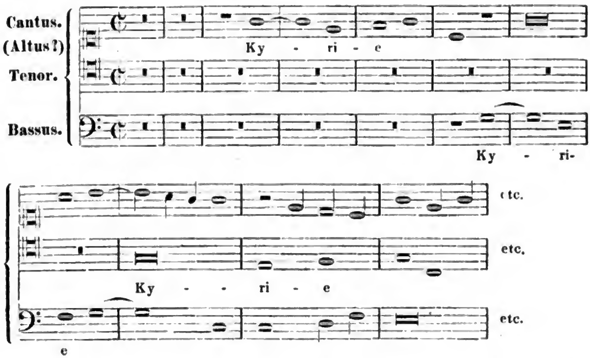
Die zweite Messe Willaert's trägt die Aufschrift „Christus resurgens", (vielleicht identisch mit dem Ms. in Cambrai?) mit nachfolgendem ersten Kyrie:



„Crucifixus“ bis „Et in Spiritum“ singen Altus, Tenor u. Bassus. „Pleni sunt coeli“ ist wieder ein Duo zwischen Tenor u. Bassus. „Benedictus“ singen Cantus, Altus u. Tenor.

Das erste „Agnus Dei“ ist vierstimmig, das zweite „Duo“ für Cantus und Altus, das dritte fünfstimmig für C., A., zwei Tenor und Bassus (mit der „5ª pars im Tenore).“

Die dritte Messe „Laudate Deum“ beginnt also:



„Et incarnatus“ bis „Et resurrexit“ ist für Altus. Ten., Bassus; „Pleni sunt coeli“ für Cantus und Altus; „Benedictus“ für Cantus, Altus u. Bassus; das zweite „Agnus Dei“ Duo zwischen Ten. u. Bassus; das dritte „Agnus Dei“ zu fünf Stimmen mit der „Quinta pars“ im Tenor.

Das Kyrie der vierten Messe „Gaude Barbara“ (im Ms. von Cambrai?) hat folgendes Motiv:



„Crucifixus" bis „Et in Spiritum" für Alt., Ten., Bass.; „Pleni" für Alt. u. Bass.; „Benedictus" für C., A., T. Das zweite „Agnus Dei" singen Cantus u. Tenor; das dritte ist wieder fünfstimmig (die Quinta pars im Tenor).

Die 5. und letzte Messe ist betitelt: „Osculetur me" u. beginnt:



„Crucifixus" bis „Et in Spiritum" singen C. A. u. Bass. „Pleni" ist ein Duo zwischen Ten. u. Bass. „Benedictus" singen C. A. u. Bassus. Das 2. „Agnus" ist ein Duo zwischen Cantus und Altus; das 3. fünfstimmig mit der 5. pars im Tenore. Der letzten Messe ist in allen drei Heften „Finis Laus Deo" beigefügt; dem Hefte des Cantus aber auf fol. 24 nachstehende Verwahrung:

Nissuno ardisca per anni dieci stampare ne far stampare Musica, & Intavolature con caratteri di stagno, over di altra mistura; ne in alcun loco stampate in tal modo si possa vendere, si in questa Inclita Cità, di Vinegia come dominio suo; ma sia in arbitrio di ogniuno stampar & far stampar in legno; pur che non ristampino le opere impresse per Francesco Marcolini da Forli; per privilegio a lui concesso in lo Eccellentissimo Conseglio di pregati, nel primo di Luglio. M D XXXVI. Sotto pena di perder tutte le opere & artificij si trovassero per far tal opere; & pagar ducati doi per volume, da esser divisi come in esso privilegio appare.

In Vinegia per Francesco Marcolini da forli, In le case de i frati di Crosechieri, in la Contrada di Santo Apostolo, ne gli anni del Signore, il Mese di Settembre, nel M D XXXVI.

Aus diesen Zeilen geht hervor: 1) Dass auch die Typen Franc. Marcolini's von Zinn waren, wie die Petrucci'schen, und wirklich stehen die mir vorliegenden 3 Hefte aus seiner Offizin den Petrucci'schen Drucken wenig nach, sowohl an Sauberkeit der Noten, als an Ge-

nauigkeit; die geschmackvollen Initialen sind ohne Zweifel von Marcolini selbst geschnitten und überragen die von Petrucci. Jedenfalls gilt die Bemerkung Schmid's über die Lautentabulatur (S. 121 seines oben cit. Werkes) nicht von der Messensammlung Willaert's. 2) Marcolini hat also schon zwei Monate nach der Publikation der Lautentabulatur sein in der Vorrede zu derselben gegebenes Versprechen gehalten: „Darovvi anche un volume di Messe . . . . . fabricati dal celebratissimo ingegno de lo stupendo Adriano, al cui sapere cedono tutti i più saputi.“ 3) Das Privilegium vom 1. Juli, auf das sich Marcolini oben beruft, steht bei Ant. Schmid (pag. 121) und sind die obigen Worte genau demselben entnommen.

Schliesslich glaube ich noch eines Büchlein's des ehemaligen Serviten Ant. Franz Doni, der im Jahre 1550 seine musikalische Libraria edirte, erwähnen zu müssen, das von Marcolini mit den Typen u. Bildern seiner Messensammlung (die eingangs erwähnten Holzstöcke zeigen sich in Doni's Buche schon sehr abgenutzt) gedruckt wurde, und Zweifel gegen die Behauptung Schmid's erregen muss: „Er (Marcolini) war in den 1530er Jahren Buchdrucker zu Venedig, später aber liess er sich in Verona nieder.“

Das Büchlein in Kleinoktav, angefüllt mit den herrlichsten Holzschnitten, besteht aus drei Abtheilungen witzigen, satyrischen, erzählenden und beschreibenden Inhalts. Der Haupttitel ist: La Zucca del Doni, die Abtheilungstitel heissen: 1) I cicalamenti de la Zucca. 2) Le chiachiere de la Zucca. 3) Le baie de la zucca. Nach der originellen Entschuldigung des Autor's auf dem letzten Blatte der Cicalamenti: „Gli errori fatto nello stampare, si rimettono nel giuditio dell' autore; & gl' errori dell' opera, nelle persone non meno discrete, che piene di giuditio,“ steht: In Venegia, per Franc. Marcolini. M D L I.

Fétis spricht nur im Allgemeinen von einer „Libraria del Doni“ in der viele musikal. Werke angegeben seien. Die Zucca von Doni erschien nach jener ersten „Libraria“ (gedruckt: „In Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, 1550 in 12⁰) da sie auf S. 29 der baie de la zucca als bereits edirt erwähnt wird.

Vor mir liegt aber noch: „La seconda libraria del Doni.“ Al S. Ferrante Caraffa. In Vinegia M D L I. Auf dem letzten Blatte steht der obenbeschriebene Holzschnitt mit der Devise: „Veritas filia temporis.“ „In Venetia per Francesco Marcolini M D L I. Nel mese di Zugno.“ In dieser wird auch eines Werkes von Franc. Marcolini Erwähnung gethan, das den Titel führt: „Discorso sopra tutti gl' Ingegneri.“ In dieser II. libraria steht unter andern Werken (Doni bemerkt in der Vorrede, dass in seinem „Giornale“ — wie er die libraria auch nennt — meistens seltene Manuskripte erwähnt seien, von denen er nicht wisse ob sie nicht doch einmal gedruckt werden) das bei Fétis unter

Naccheri beschriebene Manuskript verzeichnet; ferner di Musica nuova" von Vincenzo Musico; ein Werk: „Della facilità de tasti" von Vittorio „Organista"; „De ricercari" und „De Gruppi, Diminutioni, e tremoli della mano" des nämlichen.

Franc. Marcolini besass demnach noch im Jahre 1551*) seine Buchdruckerei in Venedig, scheint aber nach dem Jahre 1536, vielleicht in Folge der starken Concurrenz von Ottaviano Scoto und Antonio Gardane, den Musiknotendruck aufgegeben zu haben.

Nachtrag.

Fétis hat in der 2. Auflage seiner Biographie universelle des Musiciens der Ausgabe von Lusitano's Introduttione kurz Erwähnung gethan, die von Marcolini besorgt wurde. Ich kann nach Einsicht der drei bisher bekannten Ausgaben Lusitano's einige Verbesserungen zum Artikel des H. Fétis beifügen. Die erste Ausgabe Roma, per Ant. Blado, impressore apostolico a li XXV di Settembre MDLIII. hat 46 Seiten und nicht, wie Fétis sagt, 86, auch fehlt ihr ganz bestimmt das Porträt Lusitano's, welches Fétis als vorhanden angiebt. Die 2. Ausgabe trägt folgenden Titel:

Introduttione | facilissima, et novissima, di canto | fermo, figurato, contraponto | semplice, et inconcerto, | con regole generali per far fughe | differenti sopra il canto fermo, | a II. III. et IIII voci, et compositioni | proportioni, generi s. (vielleicht scilicet!) diatonico, cromatico, enarmonico, | composta per Vincentio Lusitano. Dann folgt der Holzschnitt Marcolini's, den ich oben bei den Messen Willaert's beschrieben habe, und nach demselben:

In Venetia.
Per Francesco Marcolini. M D L VIII.

Diese Ausgabe, an einigen Stellen von der ersten verschieden, hat 26 Blätter (nicht wie Fétis sagt 23) und die Bogen tragen die Buchstaben A B C D E F. Tutti sono quaderni, eccetto, F, che è quinterno. Wie ich schon erwähnte lässt sich aus vorliegendem Druckwerke wieder ersehen, dass Marcolini die Notendruckerei nicht mehr besessen haben muss, denn die Beispiele sind schon aus zusammengesetzten Linien- und Notenstücken, sehr oft aus blossen Holzschnitten gebildet. Die 3. Ausgabe bei Rampazetto hat 23 Blätter.

P. Martini führt in seiner Storia della Musica, Tom. I. pag. 459, die drei Ausgaben mit blosser Angabe der Jahreszahl auf.

Fr. Xav. Haberl,
Stiftsvikar in Regensburg.

---

* Nach der im Nachtrage mitgetheilten Notiz sogar noch 1558.

GOTTFRIED FRITSCH.

Bericht über die neue Orgel in der Schlosskirche zu Dresden: anno 1612. den 3ten Juli.

(Cammersachen anno 1612. Erster Theil, Seite 163, Loc. 7320.
Adresse: Dem Edlen u. s. w. Herren Christoph von Loss, Reichs-Pfennigmeister und Churf. Sächs. Geheimen Rath, Erbsassen auf Schleinitz u. s. w.)

Edler Gestrenger und Hochgedachter Herr Pfennigmeister. E. F. Gn. und Herrlichkeiten seindt meine Jederzeitt unter dienstwillige vermögene Dienste zuvorn, Und soll deroselben auf Ihren begehrten Bericht nicht bergen, Das ich an dem Churf. Orgelwerkk, so allhier zu Dressden in der Schlosskirchen mir auff vnd angedingett worden, mit allen Treuen und Fleiss arbeite, vnd obzwar nach Gottes Willen sich der Herr Hassler von dieser Welt abgesegnet, jedoch das gedachte Werkk in deme Werth und gänzligen nach seinen verständigen Angaben von mir treulichen vorfertigt werden soll, das Ihre Churf. Gn. ein gnädigst gefallen tragen werden, wie Ich denn keine Stunde wegen der Arbeit vergeblich vorübergehen lasse, also dass das Werk Innerhalb vier Wochen geschlagen werden kann, dass es aber allenthalben fertig vnd von Verständigen examiniret wurde, wird solches schwerlich vor Martini geschehen können, die weil solches ein Kunstwerk und hierzu Zeit von Nöthen ist.

Das auch E. F. G. u. Herrlichkeiten mich erinnern, dass ich Meiner wohl wahrnehmen soll, indeme Ich bedenken soll, was für einen hohen Potentaten Ich jetzo solches Werk vorfertiget damitt ich nicht etwa auff ein Schimpff laufen möge, auch dass mit I. Churf. Gn. Gelde recht treulich umbgegangen vnd nicht solches übel angeleget werde, Also thue ich mich zum freundlichsten vnd dehmütigsten wegen solcher Warnung bedanken und hoff (negst Göttlicher Verleihung) noch fernere wie anfänglichen solchen allen treulichen nachzukommen, Denn Erstlich bin ich solches meiner hohen Obrigkeit nach Gottes Befehl zu thun schuldig, vors Andere stehet mir jetzo durch solche Arbeit gross Förderniss und Wohlfahrt zu. Ingegen mir auch grosser Schade vnd Unehr widerfahren könnte, dafür mich Gott allergnädigst behüten möge.

Was aber ferner die Unkosten des Werks antrifft, sollen dieselbigen von mir nicht erhöhet werden, sondern was einmal gefordert, und darkegen vorheischen worden, soll solchen von mir treulichen nachgelebet, auch wegen des Geldes treuliche Rechnung gethan werden, Es ist aber im Anfange des Werks der Flügell nie gedacht worden, sondern sollten seidene Vorhänge vor das Werk gemacht worden, Ist aber von Hrn. Hassler seit der Zeit mir solche Flügell zuverfertigen anbefohlen worden, wie er denn auch wegen des Malens allbereit mit Christian Buchnern etwas gehandelt, und gedinget, welcher vor jeder Seite oder Historia, (derer viere werden) 36 Thlr. begeh-

ren thut, jedoch wenn sie fertig, will er es auf Ihr. Churf. Gn. Erkenntnuss gestellet haben, und weil die Rahmen zu den Flügeln und Schlosserarbeit auf 26 Thlr. gelaufen, auch noch vor 8 oder 9 Thlr. Gold darzu gehörig vnd weil zu den seidenen Vorhängen hundert Gulden deputiret sind, welche dargegen abfallen, als will ich der ganzen Hoffnung leb n, das solcher Ueberschuss zu den Flügelmahlwerk gehörig, welche sich auf 110 Gl. erstrecken thut, gnädigst gefolget werden möge; welche Flügel denn in 8 Wochen ganz fertig werden sollen, welches E. F. G. Ich hinwieder zur freundlichen Antwort und Nachrichtung nicht bergen können, und thue dieselben in dem Schutz Göttlicher Gnade befehlen. Datum, Dressden den 3ten Juli, 1612.

Gestr. Unterdienstwilliger

Gottfried Fritsche,
Orgelmacher.

Verzeichniss derer Register, so in die neue Orgel kommen sollen.

Folgen die Register im obern Werk: Zum ersten Clavier:

1. Ganz verguldene Posaunen im Thon von 8 Schuch.
2. Schön ziehnern Superoctav von 2 Schuch.
3. Schön ziehnern Octaff von 4 Schuch.
4. Schön ziehnern Principal von 8 schuch.
5. Hölzerne Principal von 8 schuch.
6. Quintatena im Thon von 8 schuch, zihnern.
7. Hölzerne Octav von 4 schuch.
8. Coppeloctav von 4 schuch, ziehnern.
9. Quint über die Octaff von Holz.
10. Gedackt ziehnern Nassat Register oder Sufflöten von 2 schuch.
11. Octav Quint über die Superoctav von Ziehn: NB. Diss soll ein besonder Register werden im Thon von 8 schuch.
12. Klein Octav über die Superoctav von Ziehn, NB. Diss soll eine mixtur werden dreifach und vierfach.
13. Octav super Quintlein von Ziehn.
14. Ein gedoppelt Zimbel von Ziehn.
15. Tremolant.

Register im Pedal besonder.

16. Grosser Sub Bass von 16 schuch im Thon, offen.
17. Principal von Ziehn von 8 schuch.
18. Hölzern Principal von 8 schuch.
19. Sub Bass Posaunen im Thon von 16 Fuss.
20. Vogelgesang.
21. Gedackter Sub Bass von 16 schuch.

Folgen die Register ins Brust Posictiff.

22. Erstlich: Ein ganz verguldene Regall, in der Octav.
23. Sufflöten im Thon von 2 schuch, schön ziehnern.
24. Schwegel Pfeifen, von schön ziehn.
25. Gembshorn Register von 2 schuch im thon, ziehnern.
26. Gedackt Quintatön im thon von 4 schuch, ziehnern.
27. Tremolant.

Folgen die Register zum andern Clavier, in beide Seiten Posietiff.

28. Erstlich: Ein ganz vergult Zinken Regall im Thon von 8 schuch.
29. Ein gedoppelt Zimbell.
30. Ein ziehnern Octaffquint.
31. Ein ziehnern Superoctaff.
32. Ein Principaloctaff von 4 schuch, ziehnern.
33. Liebliche Flautten im thon von 8 schuch.
34. Spitz Pfeiffer oder Stadtpfeiffer-flauten.
35. Tremolant.

Besondere Register im Pedal.

36. Regall.
37. Octav Quint.
38. Superoctav.
39. Principal octav.
40. Liebliche Flauten.
41. Gedoppelt Zimbel.
42. Spitzpfeifen.
43. Vogelgesang.

Eine Hehrtrummel.

Nota: Es sollen zu beiden Clavieren in jedes 53 Claves kommen wie folget:

2 Manual. C. F. D. G. E. A. B. h, c, cis, d, dis,* e, f, fis, g, gis,* a, b, h, $\bar{c}$, $\overline{cis}$, $\bar{d}$, $\overline{dis}$,* $\bar{e}$, $\bar{f}$, $\overline{fis}$, $\bar{g}$, $\overline{gis}$,* $\bar{a}$, $\bar{b}$, $\bar{\bar{h}}$, $\bar{\bar{c}}$, $\overline{\overline{cis}}$, $\bar{\bar{d}}$, $\overline{\overline{dis}}$,* $\bar{\bar{e}}$, $\bar{\bar{f}}$, $\overline{\overline{fis}}$, $\bar{\bar{g}}$, $\overline{\overline{gis}}$,* $\bar{\bar{a}}$, $\bar{\bar{b}}$, $\bar{\bar{\bar{h}}}$, $\bar{\bar{\bar{c}}}$, $\overline{\overline{\overline{cis}}}$, $\bar{\bar{\bar{d}}}$.

(Da diese hier bemerkten Töne nur 47 an der Zahl sind, so dürfte es auffallen, oben von 53 Claves gesprochen zu sehen. Allein das Räthsel wird sich lösen, wenn ich bemerke, dass die Tasten dis und gis, nicht einmal, wie bei uns, sondern neben einander zweimal eingeschaltet wurden, weswegen auch bei den eingeschalteten Kreuzen (*) jedesmal die Taste dis oder gis doppelt bemerkt war.)

Diese 23 nachverzeichneten Claves sollen ins Pedal kommen:

Pedal: C. F. D. G. E. A. B. h, c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, b, h, $\bar{c}$, $\overline{cis}$, d.

Ueberschlag zur neuen Orgel in der Schlosskirchen zu Dressden:

Erstlich:	8 Cntnr. Ziehn, jeden Cent. p. 27 fl. thut	216 fl.
	8 „ Pollnisch Bley, jeden Cent. per 7 Gl. thut	42 „
	Für Schmidt und Schlosserwerk	100 „
	Dem Bildhauer für alle Bildter u. Schnitzwerk	270 „
	Für gut aichen Holz zu den Laden	20 „
	Für Holz, Bretter und Speen zu den Bälgen	30 „
	Für Nussbaumen Holz zu den hölzern Pfeifen	10 „
	Für Lindene und Buchene Bretter	15 „
	Für gut Weissleder zu den Blassbälgen	50 „
	Für Messing und Messingblech	10 „
	Für Pergament	12 „
	Für allerley Messing und Eisendraht, Stifte und zu den Wellen	25 „

Für Markasilt	6 fl.
Für Kohlen zum Schmelzen	15 „
{2 Tischlergesellen, jedem wöchentlich 15 Gr. thut ein Jahr	78 „
{Für jeden ein Jahr Costgeld 60 Gl. thut	120 „
Für klaren Sand zu den giessherten	6 „
Für Drechslerarbeit	15 „
Des Orgelmachers Gesellen für ein Jahr lang Lohn	40 „
Für die Kost auf ihm	60 „
Dem Orgelmacher und seinen Jungen für Cost	230 „
Für geschlagen Gold zum Zieren	150 „
Dem Mahler alles Schnitzwerk zu vergolden und zu zieren	130 „
Für die Forhänge	100 „
Für eine Behausung	50 „
Für Brennholz	40 „
Dem Orgelmacher für seine gantze Mühe und Arbeitt vnd Macherlohn	800 „
Für helfenbeine Platten zu den 2 Clavirn	10 „
Für Inschlitt Kerzen	15 „
Für Leimb	12 „
Hat der Orgellmacher noch 2 Centner schön hengster (?) Zihn zu Leipzig kaufft dafür bahr bezahlt	61 „
Summa	2743 fl.

Hierbei ist zu bemerken, dass es zwar dieses Orgelwerkes halber, inmassen auch des Orgellmachers an mich gethanes Schreiben besaget, bei diesem Ueberschlage gänzlich verbleiben wirdt. Allein werden wegen der Flügell, welche hierinnen nicht zu befinden, über die 100 Gl. welche sonst zu den Vorhängen, die ahnfänglich darfür kommen sollen, verordnet gewesen, nunmehr aber hierher gebrauchet werden müssen, davon gleichwohl dem Schlosser, Tischler vnd einem andern Mahler der verguldet bis in die 40 Gl. allbereit verrichtet, noch ein funfzig Gulden vf das Mahlerwerk ohn solchen Flügeln gewendet werden müssen, das also der gantzen Unkosten nunmehr vf 2793 Gl. lauffen möchte.

M. Gottfried Fritsch, Churf. Sächsischer Orgelmacher zu Dresden muss seiner Zeit in gutem Rufe als Orgelbauer gestanden haben. Ausser der Dresdner Schlosskirchenorgel wurden ihm noch folgende Orgeln zu verfertigen aufgetragen:

Michael Prätorius schreibt in seinem Werke: *Syntagma*

musici Tomus secundus de Organographia Seite 189, XXIII. Orgeldisposition: „Die Fürstliche Wittwe zu Braunschweig und Lüneburg lässt jetzto in ihrer F. G. Schlosscapell zu Schöningen durch den Churfürstlich Sächsischen Orgelmacher M. Gottfried Fritsche eine Orgel von schwarzgebeistem fornirtem Holze mit Gold staffiret fertigen, welche nachfolgende 20 Stimmen in sich begreift" etc.

Ebendaselbst, Seite 197, schreibt Prätorius: „Zu Sondershausen, so der hoch u. wohlgeborne Graf und Herr zu Schwarzburgk durch M. Gottfried Fritschen, Churfürstlich Sächsischen Hoforgelmacher zu Dresden anno 1616, hat 36 Stimmen." (Vom C bis ins f und doppelte Semitonia in dis.)

Anmerkung. Diese doppelten Halbtöne finden sich übereinstimmend auch auf einer Abbildung einer Orgel, die auf dem Titelblatte des: Il primo libro de Madrigali a quattro voci novamente ristampati e corretti di Giovanni Pierluigi Palestrina. In Venetia, Ricciardo Amadino, M.D.L XXXVII, abgebildet ist.

Daselbst sind die Tasten folgende:

Untertasten c, d, dis, e, f, u. s. w. so dass also cis und dis durch zwei Untertasten getrennt sind. Allein diese Verdoppelung der Tasten dis und es ist nur in der obern und untern Octave bemerkbar. Die Mitteloctave ist ganz gleich unsrer Tastatur gestaltet.

Ebendaselbst Seite 200: „Eine ungefährliche Disposition von 34—35 Stimmen nach Art der Dresdnischen und Schöningischen, dergleichen vielleicht zu Barait im Voigtlande von mehr gedachtem Churf. Orgelmacher Gottfried Fritschen diesen Sommer wird gefertigt werden:

15 Stimmen im Oberwerke, 6 Stimmen im Brustpositiv, 11 Stimmen im Rückpositiv, 5 Stimmen Bässe im Pedal."

Otto Kade.

LUDWIG SENFEL'S GEBURTSORT.

Man hat über den Geburtsort Senfel's soviel hin und her gestritten und dabei ein vielfach beschriebenes Werk, selbst die mehrfach abgedruckte Vorrede und das Nachwort dazu so wenig beachtet, dass es immer noch möglich war einen falschen Ort anzugeben. Grimm und Wyrsung in Augsburg gaben 1520 das prachtvolle Sammelwerk

LIBER SELECTARVM | CANTIONVM QVAS VVLGO MVTETAS*)

(ein Folioband im grössten Formate) heraus. In der Dedikation an den Kardinal-Erzbischof Mathäus Lang in Salzburg heisst es am Ende, dass sie (nämlich Grimm und Wyrsung) ganz besonders desshalb das Sammelwerk veröffentlicht haben, um von dem vortrefflichen

*) Exemplare zu Breslau, Wien, Königsberg i. Pr., Augsburg.

Künstler Ludwig Senfel, einem Schüler Isaak's — des deutschen Orpheus — und Nachfolger seines Lehrers als Kapellmeister am Hofe Kaiser Maximilian's, einige Kompositionen durch den Druck bekannt zu machen. (Den lateinischen Wortlaut findet man in G. W. Zapf's Augsburger Buchdruckergeschichte, 1791, 2. Thl. p. 133 und in der Caecilia, Zeitschrift, Band 25 (1846) p. 276.) Am Ende des Sammelwerkes befindet sich ein Nachwort von Conrad Peutinger, welches zuerst den beiden Herausgebern, dem Arzte Sigismund Grimm und Marcus Wyrsung, für die prachtvolle Ausstattung und „ausgezeichnete Genauigkeit" mit der sie das Werk veröffentlicht haben, den Dank ausspricht und dann fortfährt: „dies Buch ist anmuthig und kunstreich, es ist mit den schönsten Typen (elegantioribus characteribus) und den ausgesuchtesten Gesängen von dem gelehrten und erfahrenen Musiker Ludwig Senfel aus Basel Augst*) (Augustano Rauracensi) geschmückt, welche aus der heiligen Behausung (ex aedibus sacris) unseres vergötterten Allergnädigsten Fürsten Maximilian einst mit der grössten Sorgfalt hervorgesucht und auf das Allerfeinste gedruckt sind." (Den lateinischen Wortlaut siehe an den vorher citirten Orten.) Das Sammelwerk enthält Kompositionen von Henricus yzac [Isaak] 5, Josquin de Press (7), Mouton (1), Jac. Hobrecht [Obrecht] 1, Petrus de la Rue (1) und L. S[enfel] 5 und einen Kanon. Sowohl in der Dedikation als in dem Nachworte wird nur allein Ludwig Senfel's gedacht und erscheint die Herausgabe des Sammelwerkes gleichsam wie eine Huldigung gegen den allverehrten Meister, obgleich der Anzahl der Gesänge nach er hinter Josquin zurücksteht. Fast könnte man zu der Vermuthung gelangen, dass die anderen Meister 1520 schon zu den Todten gezählt wurden: von Obrecht und la Rue ist es bekannt, über Isaak belehrt uns die Dedikation, nur Josquin und Mouton waren unseres Wissens noch am Leben. Fétis setzt das Geburtsjahr Senfel's nach Gutdünken auf 1492 oder 1493, doch könnte man es wohl noch einige Jahre hinausrücken, wenn man in Erwägung zieht, dass Senfel 1520 und vielleicht schon früher (denn Maximilian I. starb den 12. Januar 1519) Kapellmeister am Hofe Kaiser Maximilian I. war. Die Motetten von Senfel

Sancte pater divumque decus, 6 voc., in 2 part.
Gaude Maria virgo, 5 voc., in 5 part.
Discubuit Hiesus cum discipulis, 4 voc., in 4 part.
Usquequo domine oblivisceris, 4 voc., in 2 part.
Beati omnes qui timent dominum, 4 voc., in 2 part.

liegen in Partitur vor mir. Schwer ist der Eindruck zu beschreiben,

---

*) Basel Augst ist ein Dorf im Kanton Basellandschaft, an dem Einflusse der Ergolz in den Rhein gelegen.

den sie auf unsere modern gebildete Musikempfindung hervorrufen. Ambros, der stets schlagfertige und wohlgeübte Interpret, greift so oft zur Schwesterkunst, der Malerei, um musikalische Eindrücke zu versinnbildlichen, die unserem heutigen Empfindungsvermögen zu fern liegen. Ich habe dieses Heranziehen einer Kunst zur Erklärung einer anderen Kunst im Stillen oft nicht gut geheissen, und doch befinde ich mich Senfel's geistlichen Kompositionen gegenüber in ganz gleicher Versuchung dasselbe zu thun, um nur annähernd den Eindruck derselben zu verdeutlichen. Ich kenne viele Obrecht'sche und Josquin'sche Werke und nie bin ich ihnen gegenüber in Verlegenheit gekommen, den Eindruck ihrer Werke in Worte zu fassen, Senfel dagegen, dem deutschen Komponisten, der uns Deutschen doch näher liegen sollte (ein Gleiches empfinde ich den Werken Isaak's gegenüber) kann ich nur mit dem Vergleiche näher treten, den mir eine Modonna mit dem Christuskinde auf Goldgrund gemalt, mit dem kindlichen unschuldigen Ausdrucke, wie wir es auf Bildern der frühesten Periode finden, hervorruft. Lesen wir von der Verehrung, die Senfel bei seinen Zeitgenossen gefunden hat und lassen dann die Gesänge vor uns vorüberziehen, so wird uns ganz wunderbar zu Muthe, denn nicht die Schönheit derselben wirkt auf uns, die wissen wir nicht mehr zu fassen, sondern nur ein ahnendes Gefühl von dem, was uns bei Betrachtung obiger Gemälde beschleicht: Es ist das des ehrwürdigen Alters und der kindlich reinen Kunst- und Religions-Anschauung vergangener Zeiten.

Anders wirken seine weltlichen Lieder, da muthen uns manche noch so frisch an und haben nichts von ihrer ursprünglichen Kraft verloren, dass man die Zeit ihrer Entstehung nicht nach Jahrhunderten zu messen glaubt. Wo findet sich der Biograph, der uns so ganz mit dem grossen Geiste, der um Senfel's Werke weht, bekannt macht?

Rob. Eitner.

---

* Herr J. A. Stargardt in Berlin sucht:
Corona Schröter, 1. und 2. Liedersammlung, in Musik gesetzt etc., Weimar 1786 u. 1794.

* Herr M. Bahn (T. Trautwein) in Berlin verkauft die Partiturausgabe der Orlandus de Lassus'chen „Psalmi poenitentiales" herausgegeben von S. W. Dehn (88 Seiten) für 2 Thlr.

* Quittung über eingegangene Beiträge. 2 Thlr. für 1871 erhalten von den Herren Carl Dreher (8 Thlr.), Dr. J. P. Heije (4 Thlr.), Seminardirektor Israel, von Oertzen, Wig. Oppel und dem berliner Tonkünstler-Vereine.

* Der Unterzeichnete ist damit beschäftigt ein Verzeichniss der alten praktischen Musik-Sammelwerke des XVI. u. XVII. Jahrh. nebst Inhaltsangabe anzufertigen und erlaubt sich derselbe die ergebenste Aufforderung an Freunde der Musik-Bibliographie zu richten, sich als Mitarbeiter dem Unternehmen anschliessen zu wollen. **Rob. Eitner.**

Hierzu 1 Bogen Beilage, Verzeichniss.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.

Druck von Otto Hendel in Halle.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

III. Jahrgang. 1871.

Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr.

Kommissionsverlag von T. Trautwein (M. Bahn), Berlin, Leipzigerstr. 107. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 7.

JAKOB REINER.

Von Ottmar Dressler, Chordirektor in Weingarten (Württemberg.)

Dass im ehemaligen Benediktiner-Kloster Weingarten ausser den Wissenschaften sich auch die Musik einer vorzüglichen Pflege zu erfreuen hatte, ist eine allgemein anerkannte Thatsache; weisen ja doch die Annalen des Klosters, sowie die verschiedensten Nachrichten über dasselbe eine erhebliche Anzahl Musiker und Komponisten auf.*)

Unter den Letzteren, den Komponisten, steht ohne jeglichen Zweifel Jakob Reiner oben an. Was Wunders also, wenn ich, so zu sagen als Amts-Nachfolger Reiners, es geradezu für meine Pflicht erachtet habe, denselben durch Sammlung und Spartirung seiner Werke, durch Sammlung von Notizen über seine Lebensverhältnisse . . . der Vergessenheit, in der er bislang noch begraben ist, zu entreissen.

Gilt nun das Sprüchwort „Gut Ding braucht lang Weil" im Allgemeinen von jeder „guten" Sache, so glaube ich es noch besonders auf die Sammlung der Reiner'schen Werke und der Notizen de Vita Reineri durch mich anwenden zu müssen: Einerseits nehmen mich meine Berufsgeschäfte so in Anspruch, dass ich mir die Zeit zur Beschäftigung mit Jakob Reiner oft geradezu „abzwacken" muss,

*) Der Kürze wegen verweise ich diessfalls auf einen im „Organ für kirchliche Tonkunst v. Ortlieb" 1853, Nr. 7 erschienenen Artikel, mit der Unterschrift: A. S. O. S. B. (Anselmus Schubiger, Ordinis sancti Benedicti, also Pater Schubiger in Einsiedeln.)

andererseits befindet sich von den Reiner'schen Kompositionen soviel als nichts mehr hier, vielmehr sind die Werke dieses fruchtbaren Komponisten in den verschiedensten Musikalien-Bibliotheken Deutschlands zerstreut. (Vergleiche II.) Mit anderen Worten: die Aufgabe, die ich mir in Betreff Jakob Reiner's stellte, habe ich bis jetzt nur zum kleinsten Theile lösen können. Wenn ich mir nun gleichwohl erlaube, den verehrlichen Lesern dieser Blätter Etliches von diesem kleinen Theile der gelösten Aufgabe mitzutheilen, so geschieht es in der Hoffnung, dieselben werden mir die Bitte, die ich anmit an sie stellen möchte, nicht abschlagen: Nämlich meine Angaben und Ansichten über Jakob Reiner berichtigen, ergänzen und so zur Lösung meiner Aufgabe beitragen zu wollen. Diess der Zweck dieser Zeilen.

I.

Wann Jakob Reiner geboren sei, weiss ich nicht anzugeben. Das älteste Taufregister der hiesigen Pfarrei datirt vom Jahre 1597, zu welcher Zeit Reiner mindestens schon im besten Mannesalter stand, da ja sein erstes Werk (vergl. II, 1) die Jahreszahl 1579 trägt.

Die unten mitgetheilte Dedikation dieses Werkes an den Abt Johann Christoph (Raitner) von Weingarten, (Abt von 1575—1586) ermöglicht indessen einen Schluss auf die Geburtszeit Reiner's. Reiner sagt nämlich darin, dass er zu den Knaben gehöre, die sich schon zur Zeit der Aebte Gerwig (Blarer, 1520—1567) und Johann (Hablitzel, 1567—1575) in der Klosterschule in Weingarten befunden haben. Die Unklarheit, in welcher uns die Reiner'sche Darstellung darüber lässt, ob er schon zu Gerwig's oder erst zu Hablitzel's Zeit in die Klosterschule eintrat, wird in meinen Augen durch den Umstand gehoben, dass Reiner von dem gelehrten Gerwig in einer Weise spricht, wie man nur von Jemanden sprechen kann, den man persönlich gekannt hat. Ich halte dafür, Reiner habe schon zu Gerwig's Zeit die Klosterschule besucht, also jedenfalls im Jahre 1567. Nehmen wir sein damaliges Alter zu 8 Jahren an, so ist 1559 das wahrscheinliche Geburtsjahr Reiner's. Man kann also mit Bestimmtheit sagen: Reiner ist geboren vor dem Jahre 1560.

Wo ist Reiner geboren? Das bereits erwähnte Taufregister nennt ihn (vergl. unten) „de Altdorff." Die heutige Stadt Weingarten bestand damals aus zwei Theilen, dem Kloster Weingarten,*) auf dem „Martinsberge" gelegen und dem reichsunmittelbaren „Flecken" Altdorf. Es genügt nun obige Angabe, um behaupten zu können, Reiner sei in Altdorf, dem heutigen Weingarten geboren, desswegen nicht, weil, wie sich

*) Dieses Kloster, ehedem Staatswaisenhaus, ist seit dem Jahre 1868 die Kaserne des 2. Infanterie-Regimentes („Kaiser Wilhelm, König von Preussen.")

unten zeigen wird, Reiner als weltlicher Magister musicus scholae monasterialis verheirathet war und demnach nicht im Kloster, sondern im „Flecken“ Altdorf wohnte. Wenn ich aber gleichwohl die Behauptung aufstelle, Reiner sei in Altdorf geboren, so hat dieses seinen Grund darin, dass das genannte und die späteren Taufregister wiederholt „Reiner“ anführen; die Reiner sind somit ein Altdorfisches Geschlecht.

Ueber Reiner's Jugend gibt die schon oben angezogene Dedikation seines ersten Werkes Aufschluss: Reverendissimo Amplissimoque Praesuli ac Domino, Domino Ioanni Christophoro, Vinearum Collegii Archicoenobitae dignissimo, Domino et Maecenati suo multis nominibus colendissimo Jacobus Reinerus s. p. d.*)

Etsi omni quidem aetate, Praesul amplissime, sanctissimum Musices studium a praestantissimis quibusque in universo orbe summa cum laude celebratum sit, vix tamen unquam ac nostro hoc eruditissimo saeculo, uti ceterae artes fere omnes, magis floruit. Cujus etiam amore tui antecessores, Gervicus vidilicet, Magnus patruus tuus, homo excellenti prudentia, in omni genere literarum versatissimus, nec non celebris ille et Musicorum unicus patronus ac fautor Joannes, in cujus demortui vicem tu jure optimo subrogatus es, adeo incensi fuêre, ut pueros aliquos optimae indolis et bonae spei in illum finem delegerint, partim ut bonis liberalibusque disciplinis et imprimis pietate imbuerentur, quo Christianae Reipublicae aliquando emulomento esse possint, partim ut laudem divinam suavi illa vocum modulatione personarent. Quibus et me fuisse adscriptum libere fateor, illisque, si quid sim consequuturus acceptum refero. Horum enim liberalitatem cum saepius tum praecipue in eo expertus sum, quod me selectissimis et in hac arte facile praestantissimis praeceptoribus, nullis parcentes sumptibus, ad instituendum tradiderint. De te autem, qui tam fideliter eorum vestigiis insistis, quid dicam? .... Tua autem in me benevolentia, tuusque in me amor singularis et humanitas, qua me reliquosque Musices studiosos in dies prosequeris, et quotidie cumulare non cessas, animum tuum heroicum declarat. Tu enim sumptus illos non tenues, quos praedecessores tui mihi in addiscendis literis large subministraverunt, libere condonasti. Quare cum T. R. D.**) non minus, quam antecessoribus tuis multis nominibus obligatissimus sim, ut gratitudinem meam ergo T. R. D. publice redderem contestatam .... (folgt die Dedikation.)

Reiner erhielt demnach, mit noch andern begabten Knaben, seine Bildung in der Klosterschule Weingartens. Namentlich wurde er in

*) salutem plurimam dicit.

**) tuae reverendissimae Dominationi.

der Musik ausgebildet und zu den kirchenmusikalischen Aufführungen herbeigezogen. Ohne Rücksicht auf die Kosten gab man ihm den besten Lehrern dieser Kunst. Die auf ihn verwendete Geldsumme erliess ihm der Abt Johann Christoph.

Wer diese ausgezeichneten Lehrer gewesen sind, ist mir nur zum Theil bekannt. Auf dem Titelblatte seines 3. Werkes (vergl. II, 3) nennt sich Reiner: „Excellentissimi Musici Orlandi di Lasso olim discipulus.“ Auf dem Titel des 4. Werkes (II, 4) steht: „Jacobus Reinerus, Weingartischer Kapelmeyster, vor zeit geweszuen Discipul und Junger desz fürtrefflichen fürstlichen Beyrischen Musici Orlandi di Lasso.“ Wann Reiner Unterricht bei Lasso hatte, weiss ich nicht zu bestimmen. In den beiden ersten Werken Reiner's ist Orlando Lasso nicht erwähnt. Fällt desswegen Reiner's Schülerschaft bei Lasso in die Zeit zwischen der Herausgabe des 2. und 3. Werkes? Dieser Annahme widerspricht der Umstand, dass Reiner im 1. Werke schon ausgeprägter „Orlandiner“ ist. Es beweisen dieses der Rhythmus der Motette Nr. 2 und die Bassabschlüsse in Nr. 6. Erklärlich könnte dieses aber auch dadurch werden, dass, da das Kloster Weingarten mit den Herzogen von Baiern stets in „guter Vertraulichkeit“ stand*), die Kompositionen des bairischen Hofkapellmeisters in Weingarten aufgeführt wurden, so dass sich Reiner mit dem Studium derselben befasst haben konnte.

Seiner Stellung nach war Reiner, nicht wie Fétis in der „Biographie universelle“ und P. Schubiger l. c. behaupten, Benediktinermönch, sondern zuerst ausübender Musiker und weltlicher Musiklehrer an der Klosterschule in Weingarten, später auch Magister chori.

Die Klosterschulen („scholae, in quibus a coenobitis literae traduntur“) hatten nicht nur die Bildung der Geistlichen, oder der für das Kloster bestimmten zum Zwecke, sondern auch Anderen wurde daselbst Unterricht ertheilt. Diesser Unterricht umfasste ausser den

*) Dr. Sauter, das Kloster Weingarten (Ravensburg, 1857), Seite 66: 1589, Mai. Wilhelm, Pfalzgraf bei Rhein, Herzog zu Ober- und Niederbayern, schickt dem Kloster, um die gute Vertraulichkeit zu unterhalten, welche schon seine geehrten Voreltern mit dem Kloster gepflogen, zwei Pokale durch seinen ersten Kapellmeister, Orlando di Lasso, mit einem mündlichen Auftrage.

1596. 28. Juni. Herzog Wilhelm v. Bayern, der sich sehr gnädig über die Aufwartung äussert, welche er im Kloster W. auf seiner Einsiedler-Reise empfangen, schickt zur Erkenntlichkeit ein Trüchlein mit Reliquien.

Seite 67. 1602. 5. Febr. Herzog Wilhelm von Bayern bedankt sich sehr gnädig für den stattlichen Trunk (Bodenseegewächs), den ihm Prälat Wegelin verehrt hatte und setzt hinzu, „dass er sichs dessen sammt seiner Gemahlin wohl schmecken lasse.“ (Prosit „See-Wein!“)

geistlichen Wissenschaften (Glaubenslehre, Liturgie . . .) die sogenannten 7 freien Künste: Grammatik, Rhetorik, Dialektik, Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie. Der Klosterschulvorsteher (Rektor) hiess Scholasticus, jeder andere (geistliche oder weltliche) Lehrer Magister. Der „Musikdirektor" führte den Titel Magister chori (musici). Die an der Klosterschule angestellten Laien, sowie die Bedienten des Abtes, Kutscher u. s. f. wohnten, wenn sie verheirathet waren, nicht im Kloster, sondern ausserhalb desselben, z. B. hier, im Flecken Altdorf. Soviel über die Klosterschulen. — Reiner betreffend wollen wir ihn selbst hören.

Sein Verhältniss zum Kloster bezeichnet Reiner als Dienst-Verhältniss. In der Dedikation seiner Magnificat (vergl. II, 12) an den Abt Georg Wegelin (1576—1627) von Weingarten sagt er: „Sub te Abbate vigilantissimo . . . . stipendium merui."

Dass Reiner Gesangunterricht in der Klosterschule ertheilte, geht aus Folgendem unzweifelhaft hervor: Unter den Gründen für die Dedikation seiner 6stimmigen Messen (II, 11) an den Abt Christoph von Ochsenhausen führt Reiner an: „Quia juvenes olim aliquot, qui modo de numero ac gremio tui conventus censentur, canendi artem in hoc Weingartensi Coenobio edocui.

Reiner hat sicher auch Instrumentalunterricht ertheilt. Die Dedikation seiner „Newe Teutsche Lieder" (II, 2) an den Erbtruchsess Jakob von Waldburg enthält die Stelle: „Dieweil ich glaubwirdig erfahren und selbs offt mit Augen gesehen hab, den eiffer und gnedig gefallen, so E. G.*) sambt allen derselbigen, auch wolgeborne Herren gefreundten zu ewiger zierde und lob haben und tragen gegen den figurali cantu und musicalischen Instrumenten, dasz sie nit nur bey den Catholischen und wahren Christlichen Gottesdiensten in der Kirchen, der artlichen Musica lieblichen Orgeln, Posaunen, Cornetten und dergleichen Instrumenten mit erhebtem Geist, recht einmütigklich in innbrünstigem gemüth gnedig zuhören und zweiffelsohne, in der Christlichen liebe zu Gottes lob, dardurch bewegt und entzündt werden . . . ."

Daraus folgt, dass damals der kirchliche Gesang auch mit Instrumenten begleitet wurde (Orgel, Posaunen, Kornett u. „dergl. Instrumenten"), was sicher auch in Weingarten zu geschehen pflegte. Dass der diessfallsige Unterricht unserem Reiner zufiel, ist wohl keine Frage.

Reiner wurde auch Magister chori musici. Als solcher hatte er vornehmlich den Musikchor der Kirche zu leiten. Dieser

---

*) Euer Gnaden.

Musikchor der Kirche bestand aus Klerikern*) und Laien, während der Gesang im Klosterchore („sacra canonica") nur von den Patres und Laienbrüdern (fratres laici) ausgeführt wurde. Reiner nennt sich ausdrücklich „Magister chori musici," „Rector Musicorum." Der Name „phonourgos", den sich Reiner auch beilegt, und der in sehr vielen Fällen zunächst vom Organisten zu verstehen ist, beweisst, dass Reiner auch dann und wann die Orgel zu „schlagen" hatte. Ich sage dann und wann: In der Regel war der Organist ein Pater clericus.

Wann Reiner vom ausübenden Musiker zum Magister chori musici avancirte, dürfte nicht schwer zu bestimmen sein. In seinem 1. und 3. Werke nennt er sich schlechtweg „Jakob Reiner;" im 2. „Jakob Reiner, Weingartischer Musicus," während es auf seinem 4. Werke heisst: „Jakob Reiner, Kapelmeyster daselbst." Das ist nun die wörtlichste Uebersetzung, glaube ich, von „Magister chori musici." Es muss also Reiner's Beförderung zum Magister chori musici in der Zeit zwischen dem Erscheinen seines 3. und 4. Werkes, d. h. zwischen 1586—1589, stattgefunden haben. Wenn solches zugleich die Zeit ist, in welche auch Reiner's Schülerschaft bei Orlando fällt, so darf man annehmen, dass Reiner zu seiner weiteren Ausbildung zu Orlando geschickt und nachher — vielleicht auch auf Grund der von Orlando erlangten Empfehlungen — zum Magister chori musici ernannt wurde.

Reiner war verheirathet und hatte Kinder. In der schon oben erwähnten Dedikation von (II, 12) sagt Reiner: Es hätte sich längst geziemt, dass er dem Abte Georg (Wegelin von Weingarten) wegen seiner besondern Liebesbezeugungen und Wohlthaten gegen ihn und die Seinigen („in me meosque") seine Werke zugeeignet hätte und empfiehlt sich und die Seinigen der ferneren Huld des Abtes. („Me meosque tuo patrino ut hucusque favore et gratiâ prosequere.")

Als (3.) Grund der Dedikation der 6stimmigen Messen (II, 11) an den Abt Christoph v. Ochsenhausen gibt Reiner an: „Accedit tertio filius meus auxilio atque beneficio tuo Religionis causâ in tuum Monasterium ascitus ac cooptatus." Demzufolge hatte Reiner einen Sohn, der in's Kloster Ochsenhausen**) aufgenommen wurde und zwar in den Orden selbst, als Konventuale. Wirklich führt die

---

*) Zu Reiner's Zeiten haben die berühmtesten Bassisten des Klosters gelebt: P. Johann Schwegler v. Altdorf, † 1612 und P. Anton Spon von da, † 1616. „Schwegler's und Spon's kolossale markige Stimmen dröhnten in der Tiefe wie volle Orgeltöne, in der Höhe wie der schönste Bariton." Dr. Sauter, l. c. Seite 22.

**) Ein von hier etwa 6 Stunden entferntes Kloster, jetzt katholisches Staats-Waisenhaus.

„Beschreibung des Reichstifts Ochsenhausen“, (Biberach 1829) Seite 102—103, bei der am 29. Oktober 1613 vorgenommenen Wahl eines Abtes im fraglichen Kloster Ochsenhausen unter den 25 Wählern einen „Georg Reiner von Weingarten“ auf. (Da dem Wahlakte nun Solche, die weder Priester noch Diakonen waren, nicht beiwohnen durften, so muss Georg Reiner damals jedenfalls Diakon gewesen sein, — also 21 Jahre alt —, was auch erklärt, dass er im hiesigen Taufregister von 1597 nicht mehr vorkommt. Georg Reiner starb den 4. Febr. 1622.)

Dieses eben genannte Taufregister enthält über Reiner folgende Einträge:

1598. 5. Nov. Baptizata est Emilia Reinerin filia leg(itima) Jacobi et Waldburgis de Altdorff. Pat(rini): Joan. Jacobus Raitner et Agatha Sörgin.

1601. 6. Augusti nuptias celebrarunt M.(agister) Jacobus Reinerus musicus celeberrimus et Johanna Windtin (?) de Sigmaring(en).

Reiner war somit 2mal verheirathet. Seine erste Frau heisst Wallburge, die zweite Johanna.

1602. 25. Jun. (Baptizata est) Anna Maria Reinerin fil(ia) leg(itima) Jacobi et Annae de Altdorff. Pat(rini): Bonifacius Blatz, loco D(omini) Ambrosii Graff*) et Anna Maria Nicolain.

1604. 7. Dec. (Baptizatus est) Ambrosius Reiner, fil(ius) leg(itimus) Jacobi et Johannae de Altdorff. Pat(rini): Bonifacius Blatz, loco nobilis et doctissimi Ambrosii Graff*) et Rosina Wochnerin, loco Dominae Margarethae Lutzin.

Dieser Ambrosius ist ohne Zweifel der Komponist Ambrosius Reiner. Schon Walther erwähnt ihn, und Gerber (im alten und neuen Lexikon) giebt an, dass er anfangs Organist der Erzherzogin Claudia zu Innsbruck war, um 1650 aber zum Kapellmeister des Erzherzogs Ferdinand Karl von Oesterreich befördert wurde. (Urquelle Parstorffer's Katalog.) Schilling und Fétis bringen nicht mehr über ihn.

In der k. Bibliothek in München sah ich (defekt) von Ambrosius Reiner:

Sacrarum Cantionum liber I^mus^ à 2, 3, 4 vel vocibus tantum, vel vocibus et instrumentis . . . . Oeniponti, Mich. Wagner, 1643.

Sacrarum Cantionum liber II^dus^ à 4, 5 et 6 vocibus ac instrumentis concertantibus . . . . Oeniponti, Mich. Wagner, 1647.

Odae sacrae à 4 vocibus et totidem instrumentis . . . .

Psalmi vespertini pro Dominica, B. Maria Virgine, Apostolis, reliquis festis per annum et terna Magnificat 8 vocum cum uno Magnificat concertato 5 voc. 2 Viol. instrumentis et vocibus aliis necessariis. Liber IV^tus^, Oeniponti. 1651.

*) Dieser Graff heisst 1602, 21. Nov. Clarissimus Dominus, Dominus A. G.

Aus den Titeln dieser Werke ergiebt sich, in Uebereinstimmung mit dem Obigen, dass Ambrosius Reiner (1643—47) Organist und später (1651) Musices praefectus am Erzherzoglichen Hofe in Innsbruck war.

Fétis führt noch ein Werk Messen zu 5 Singstimmen und 3 Instrumenten an (Inspruck 1655 M. Wagner), welches er etwas genauer bespricht und jedenfalls in der Hand gehabt haben muss.

Die oben angegebenen Einträge in dem Taufregister beweisen noch etwas Anderes: Anmerkungen, Titulaturen bei den Taufpathen, sowie Titulaturen überhaupt sind im besagten Register selten, daher ihre Anwendung auch von besonderem Werthe. Demgemäss sind die Pathen der Reiner'schen Kinder distinguirte Persönlichkeiten, woraus mit Nothwendigkeit folgt, dass Reiner schon zu Lebzeiten ein hohes Ansehen genoss. Der Eintrag über seine zweite Hochzeit nennt ihn geradezu „Musicus celeberrimus."

Näherhin: Reiner wurde nicht allein von seinen Vorgesetzten im Kloster, sondern auch von Andern mit Achtung und Liebe behandelt und galt als ausgezeichneter Komponist.

Zeuge hierfür sind seine Dedikationen alle. In denen an die beiden Aebte Christoph und Georg von Weingarten rühmt er deren Wohlwollen und beständige Wohlthaten. Den Bischof Jakob von Konstanz (cf. II, 13) nennt er seinen „benevolens ac meritissimus Patronus."

Den wiederholt genannten Magnificat (II, 12) von Reiner steht eine „Elegia ad B. Mariam V." von Valent. Leuchtius D(octor) Th(eologiae) vor, in der Reiner als insignis Musicus besungen wird. Die Stelle heisst:

Hoc*) probat ante alios insignis Musicus ille
Reinerus, Laudes qui tonat arte Tuas. — (Vergl. ferner II, 4, 7.)

Jakob Reiner starb den 12. August 1606. Hr. Dr. Schlossberger, Archivrath in Stuttgart, dessen Güte ich diese Mittheilung verdanke, schreibt mir hierüber: „Nur in einem einzigen Quartbande, ohne Titel und Paginirung, mit allen möglichen Einträgen und Notizen durcheinander, ist es geglückt, folgende Aufzeichnung über Jakob Reiner zu entdecken: „A° 1606. 12. Aug. obiit Jacobus Reiner, Componista ño (= noster) celeberrimus."

Möge mir zum Schlusse der Notizen de Vita Reineri gestattet sein, zu zeigen, wie hoch Reiner die edle Musica schätzte.

An den Bischof Jakob von Konstanz schreibt er (II, 13): gratulari mihi possum ac debeo quod inter hunc ipsum chorum (d. h. nach dem Vorhergehenden: der Musiker, von den Musen selbst gebildet), a puero prope eductus edoctusque non Apollinarem aut Orpheum, sed coeleste ac penitus divinum meditari melos didicerim."

*) Dass nämlich Maria Alle begeistere.

Im 2. Werke (cf. II, 2) sagt Reiner:

„Vor zwayen Jaren, hab ich auss meiner von Gott empfangner Kunst, mit fleisz und mehrthails aber geistlichen Text, etliche Muteten zu fünff und sechs Stimmen, darumb fürnemblich Componirt und in offentlichen Truck verfertiget, darmit durch solche Gottes ehr und lob under den wahren Christen, wie sein göttliche Mayestät vilmals von uns erfordert, in der Catholischen Kirchen exerciert und befürdert werde: darzu mich die schuldige Dankbarkeit umb eingepflanzte Gaaben, gegen Gott, gegen meinen wohlthätern und Praeceptoribus getrieben, gezwungen und noch täglich instigiert, dass ich nit underlassen sol noch kan, disen mir ausz sonderlichen gnaden befolnen schatz, dulcissimae modulationis et compenendi, zu eröffnen, andern auch communiciern und mitzutheilen, wiewol mir auch viel ursachen geben hat die natürlich naigung, wie offenbar, dasz dise fürtreffentliche edle Kunst nach jrer aigenschafft (indem sie alle andere Künsten übertrifft) bei keinem, auch jungen Kindern und unvernünfftigen thieren sich einschliessen und dermassen verbergen lässt, dass sie nit nach gelegenheit aussbrech, sich sehen oder hören lass, viel weniger bei denen, welche von jugend solche lieb gewunnen, mit freuden sich darinnen geübt, alle zeit und täg inn ihr verzehrt haben, dann ich mit der wahrheit bei vielen erfahren, die schon (als einfaltige layen und handwercker) keine praecepta Musices erlernt oder wissen, dannoch die Musicam, nemblich consonantias vocum, die wollauttente zusammenstimmung gebrauchen und von natur in dissonantjis ein abscheuhen tragen. Man findet auch hoch und wolgeborn, edel und unedel, geistlich und weltlich Personen, die gleichwol artificiose selbs nit singen, dannoch hat die liebliche Musica jr natur, hertz, sinn und gemüth dermassen eingeraumt und bewohnet, dass sie nit nur ab dem concent der süssen concordantzstimmen alsbald commoviert, sondern ganz alienirt von unnützlichen gedanken, Melancoley, unmuth und trawrigkeit, sich widerumb erholen, frei, menschlich, mütig, lustig und frölich werden, ja etwan den grimmigen zorn und tyranney von der eintzigen vocali oder instrumentali Musica möge fallen lassen, und dargegen jren angebornen wolstand oder sitten an sich nemen, als wolten sie öffentlich bekennen, die Musica hette in vergleichung (wie war ist) mit mehr natur und seye derselbigen, wie allen Kreaturen eingepflantzt, künd sich derhalben zu jrem klang und gesang nit verbergen. Dise vergleichung aber unserer natur mit der Musica ist anfenglich in der erschaffung wunderbarlich durch Gott verordnet, dieweil alles ordinata et proportionali conjunctione erschaffen ist, dass alle theil jedwederer Creatur in ordentlicher proportion zusamen gesetzt und Musicali consonantia überein stimmen, nit nur auff erden, sonder das himmlisch gestirn, die Elemente und die gantz welt | wie die Philosophi sagen | und nach jenen

die schrifft nit leugnet | halt eine solche concordi und wollautende einhelligkeit, gleich wie sie in der süssen Musica gehört und erfordert wird, darumb wie discordia und dissonantia ein zertrennung seind und abgang der natur, also wird die natur erquickt und erhalten in der concordi und Zustimmung und volget hieraus, dass alle Creaturen | wie die erfahrnuss gibt | mehr naigung und anmuttung haben, auss ihrer Substantz und innerlicher Bewegung, zu woldienenden proportionalischen zustimmung in der Musica, weder so man schweigt, oder juhoiet und schreit wie die unvernünfftigen thier. Derowegen Wolgeborner, Gnediger Herr*), dieweil als ich weitleuffiger beweisen künde, die freundliche Musica sich mit der himmlischen harmonia und auff erden mit allen Creaturen in proportionali consonantia vergleicht und darumb Gott selbs, seine Engel, die menschen und andere Creaturen affektioniert, versönet und belustiget, unser leben befürdert, schwere mühliche arbeit miltirt, trawrige anfechtungen hinweg nimbt, den Teuffel selbs verjagt und fürnemblich in malzeitten den überfluss verhüt, dargegen rechte mores und gebürliche freuden anordnet . . . . (folgt die Dedikation.)

II.

Verzeichniss der Werke Jakob Reiner's, theils nach den Originalien**) selbst, theils nach den Angaben in musikalischen Lexica.

a) Gedruckte Werke:

1. LIBER CANTIONVM SA- | CRARVM, QVINQVE ET SEX VOCVM, | quae cum viua voce, tum omnis generis Instrumen- | tis Musicis commodissimè appli- | cari possunt. | Authore | JACOBO REINERO. | Summa diligentia compositae, corectae, & nunc primum in lucem aeditae. | Bez. des Stb. | Monachij excudebat Adamus Berg. | Cum gratia & priuil. etc. | ANNO DOMINI | M.D.LXXIX. | in kl. quer 4°. 5 Stb. Dedikation vom Komponisten an den Abt Joh. Christoph (Raitner) von Weingarten, gez. Vineis, 1579, Mense Augusti, Die I. [kgl. Bibl. Berlin, München, Liegnitz.] Index:

Nr.			Nr.		
1.	Memento verbi tui.	5 voc.	8.	Ingemuit Susanna.	5 voc.
2.	Postquam consummati sunt.	„		2. p. Sed melius est mihi.	
3.	In te confirmatus sum.	„	9.	Martha solicita es.	„
	2. p. In te cantatio mea.		10.	Elisabet Zachariae magnum.	„
4.	Fateor o clemens misericors D.	„	11.	Non omnis qui dicit mihi.	„
	2. p. Noli quaeso.		12.	Rorate coeli desuper.	„
5.	Quae est ista quae progreditur.	„	13.	O Martyr egregie, veritatis.	„
6.	Pulcherrima inter mulieres.	„	14.	Tempus est ut revertar.	„
	2. p. Veni in hortum meum.			2. p. Rogabo patrem.	
7.	Heu mihi Domine quia peccavi.	„	15.	Fac mecum signum.	„

*) Supple: Jakob, Erbtruchsess zu Waldburg u. s. f

**) Die ausführliche Beschreibung einiger Druckwerke habe ich der Güte der Herren Dr. Pfudel in Liegnitz, Stiftsvikar Haberl in Regensburg, A. Deprosse in München und Rob. Eitner zu danken.

Nr.		Nr.	
16. Veni sancte Spiritus.	5 voc.	21. Zachaee festinans.	6 voc.
17. Hodie Christus natus est.	6 voc.	2. p. At ille festinans.	„
18. Insignis Athleta Dei.	„	22. Maria peperit filium.	„
19. Mane nobiscum Domine.	„	2. p. Et pastores erant.	
20. Diligite justitiam.	„		

Herr Franz Witt, eine nach Können und Wollen unstreitig sehr zuständige Persönlichkeit, dem ich die nach den Originalien der k. Hofbibliothek in München gefertigte Partitur dieses Werkes mittheilte, ist über dasselbe voll des Lobes. An den Schluss schrieb Herr Witt: „Aere perennius!"

2. Schöne newe Teutsche Lieder, mit vier | vnd fünff Stimmen, sambt zwayen zu end Lateinischen | Liedlein, welche nit allein lieblich zu singen, sonder | auch auff allerley Instrumenten | zu gebrauchen. | Durch | Jacobum Reinerum, | mit sonderem fleiß Componirt, | vnd in Truck verfertiget. | Bez. des Stb. | Gedruckt in der Fürstlichen Statt München, bey Adam Berg. | Mit Röm. Key. May. etc. | ANNO M.D.LXXXI. |

in kl. quer 4⁰. [kgl. Bibl. München; Berlin nur Discantus.] Index:

Nr.	4 voc.	Nr.	5 voc.
1. Erst hebt sich not vnd jamer an.	„	19. Grosz laid ich klag schöns lieb.	
2. Schöns lieb was hab ich dir gethan.	„	20. Erweckt hat mir das hertz zu dir.	„
3. Es het ein Bidermann ein weib	„	21. Nichts ist noch lebt auff diser welt.	„
4. Die Weiber mit den Flöhen.	„	2. Thl. Thut mehren sich.	3 voc.
5. Den liebsten bulen den ich han.	„	3. „ O Musica du edle Kunst	5 „
6. Necht spat war ich so voller wein.	„	4. „ Durch dich viel guts.	4 „
7. Was glück hab ich auff diser welt.	„	5. „ Darumb hastu o edle Kunst	5 „
8. Recht thun hat mich betrogen.	„	22. Man singt von schönen Frawen	5 voc.
9. Ach höchster hort du edles blut.	„	23. Vor zeiten war ich lieb vnd wert	„
10. Mein alter mann der nimbt sich an.	„	24. Gottes wort ist stumm.	„
11. Den besten Vogel den ich waiss.	„	25. Der tag der ist so freudenreich.	„
12. Was nit sol sein schickt sich je nit.	„	26. Wiss Gott dass ich so gar nit acht.	„
13. Gut gsellen vnd auch küler wein.	„	27. Die Fassnacht ist ein schöne zeit.	„
14. Behüt euch Gott zu aller zeit.	„	28. Venite exultemus jr lieben schlemmer.	„
15. Tag vnd nacht ich ficht.	„	29. Gnad jetzt Gott dem geistlichen stand.	„
16. Hertzliebster wein von mir nit weich.	„	30. Ade muss ich mich schaiden.	„
17. Was wird es doch des wunders noch.	5 voc.	31. Erat quaedam foemina dives.	„
		2. p. Cum opus factum fuerat.	„
18. Vil hasz vnd neid zu Hof ich leid.	„	32. Dulcis amica veni noctis.	„

Dieses 2. Werk Reiner's, dem Erbtruchsess Jakob von Waldburg-Wolfegg-Waldsee dedicirt, spartirte ich gleichfalls nach den Originalien der Münchener Hofbibliothek. Die Texte sind — Kinder ihrer Zeit, die Musik ist ausgezeichnet.

Als Urtheil der Zeitgenossen Reiner's über dessen 1. und

2. Werk führe ich hier an, was Reiner hierüber in der Dedikation von Nr. 3 sagt: „Postquam aliquot selectissimas Mutetas ad 5 voces elaboratas calcographis typis ducendas tradidissem, eas simul cum germanicis quibusdam editis, a plerisque, ne dicam omnibus*), ut exoptatissimas observanter amplecti persensissem . . . . .“

3. Septem Psalmi poenitentiales tribus vocibus ad singulos musicos tonos artificiosâ compositione concinnati („Eo modo nunquam visi.“) et 6 mutetae. München, Adam Berg, 1586.

Dieses originelle Werk, dem Abte, Prior und Konvente des Klosters W. gewidmet, von mir auch nach den Originalien der kgl. Hofbibliothek in München in Partitur gesetzt, enthält für Sopran, Alt und Tenor die sieben (bekannten) Busspsalmen „ad singulos musicos tonos“ (d. h. den 1. Psalm im 1. Tone, den 2. Psalm im 2. Tone u. s. f.) und 6 Motetten für die angegebenen 3 Stimmen, worunter namentlich ein zartes „Ecce panis“ sich auszeichnet.

4. Christliche Gesang · Teutsche Psalmen | ausz grund der Music | auff drey Stimmen zusingen | mit sonderlichem fleiß Componiert | vnd allen Liebhabern dieser löblichen Kunst | zu Christlichem ge- | fallen in Druck verfertiget: | Durch den Weitberhümbten Musicum Jacobum Reine- | rum, Weingartischen Capelmeystern | vorzeit gewesznen Discipul vnd Junger desz fürtrefflichen Fürstlichen Beyrischen Musici Orlando di Lasso | Mit Röm. Keys. Maiest. Freyheit. | Gedruckt zu Dilingen | durch Johannem Mayer. 1589. in kl. quer 4°. 3 Stb. Dedicirt dem Abte Ludwig dess Gotts-Hauss Schussenrünth, gez. vom Komponisten den 18. Juli. Inhalt:

I.	Psalm.	Zu Gott ruf ich.	3 voc.	IX.	Psalm.	Selig seind die Menschen.	3 voc.
II.	„	Mein Augen richt ich auff.	„	X.	„	Oft haben mich vil Feind.	„
III.	„	Ich hab mich gfrewt.	„	XI.	„	Auss hertzen grund	„
IV.	„	Die Augen hab ich auffgericht.	„	XII.	„	Reyn stolzheit gar.	„
V.	„	Du Israel sag jetzund.	„	XIII.	„	Bedenk Herr Davids sanfftmuth.	„
VI.	„	Welche Gott vertrawen.	„	XIV.	„	Nimm war wie gut vnd lieblich.	„
VII.	„	Da Gott abwendet.	„	XV.	„	Eia, Eia, jetz in der gnadenzeit.	„
VIII.	„	Wer seiner Kunst allein.	„				

Von diesem Werke sind in der Münchener Hofbibliothek nur Alt und Bass vorhanden, der Sopran fehlt. — Welche Bibliothek hat dieses Werk komplet; beziehungsweise: wo ist der Sopran?

5. SELECTAE PIAEQUE CANTIO- | NES, SEX, SEPTEM, OCTO, ADIUNCTA- | QUE IN FINE UNA DECEM VOCUM, QUAE CUM | vivae voci, tum, omnis generis, Instrumentorum Musi- | cis, applicari commodissimè possent. | A | JACOBO REINERO,

*) Ohne Reiner's notorische Bescheidenheit würde es hier heissen: Ab omnibus, optimis quibusque.

MUSICORUM IN WEINGAR- | ten Rectore, summo studio, diligentiaque jam primum compo- | sitae, atque in lucem aeditae. | MONACHII, EXCUDEBAT ADAMUS BERG. | Cum gratia et privilegio Caes. Maiest. | M. D. XCI. |

in kl. quer 4°. Dedic. dem Principi a Domino, Domino Andreae, Cardinali de Austria etc. vom Komponisten. [Proske'sche Bibliothek zu Regensburg.]

Index Cantionum, quae in hoc libro continentur:

1. Averte oculos tuos.	Sex vocum.	11. O quam metuendus est.	Sex vocum.
2. Ave Maria. Cum 2. parte.	"	12. Jubilemus singuli.	"
3. Surge Aquilo. Cum 2. parte.	"	13. Audi tellus. Cum 2. parte.	"
4. Salve regina, mater.	"	14. Tenebrae factae sunt.	"
5. Quam dilecta.	"	15. O magnum mysterium.	Septem vocum.
6. Congregati sunt. Cum 2. p.	"	16. Vidi speciosam.	Octo vocum.
7. Domine non. Cum 2. et 3. parte.	"	17. Accessit ad eum. Cum 2. parte.	"
8. Jubilate Deo	"	18. Ego sum vitis, Alleluja.	"
9. Facta est cum Angelo.	"	19. Ecce, quam bonum.	"
10. Dum transisset. Cum 2. p.	"	20. Omnes gentes plaudite.	Decem vocum.

6. Teutsche und lateinische Lieder mit 3 und 4 Stimmen. Lauingen, 1593. Wo befindet sich dieses von Fétis und Schubiger (locis citatis) erwähnte Werk?

7. CANTICA SIVE | MVTETAE EX SACRIS DESVMPTAE AD QVATVOR ET | QVINQVE VO- | ces summo studio et singulari artificio concinnatae | et compositae. | HIS ACCESSERVNT | ADHVC ALIAE COMPOSITIONES SVPER CANTICVM | B. MARIAE VIRGINIS, MAGNIFICAT, SIMILI STUDIO | elaboratae, quae omnia versa pagella indicabit. | AVTHORE | JACOBO REINERO EXCELLENTISSIMO MVSICO APVD MONA- | sterium celeberrimum Weingarten. | Bez. des Stb. | CONSTANTIAE, | Ex Officina, Leonhardi Straub. Anno 1595.

5 Stb. in quer 4°. [Bibliothek der Ritterakademie in Liegnitz.]

Index Cantionum:

1. Nisi Dominus cum 2. parte.	Quatuor vocum.	17. O mors quam amara est cum 2. parte.	Quinque vocum.
2. Salve Regina cum 2. parte.	"	18. Ecce nunc benedicite Domino.	"
3. O beati Viri.	"	19. Ascendens Christus in altum.	"
4. Ingemuit Susanna cum 2. parte.	"	20. Ave Regina coelorum.	"
5. Vidimus stellam	"	21. De profundis clamavi.	"
6. Ave verum corpus.	"	22. Grandia concordant.	"
7. Pater peccavi cum 2. p.	"	23. Virtute magna reddebant.	"
8. Tribularer, si nescirem.	"	24. Domine Jesu Christe.	"
9. Regina coeli laetare.	"	25. Audivi vocem de coelo.	"
10. Homo quidam fecit coenam.	"	26. Magnificat octavi Toni.	"
11. Panis quem ego dabo.	"	27. Magnificat octavi Toni.	"
12. Mane surgens Jacob.	"	28. Vide Domine afflictionem cum 2. parte.	"
13. Magnificat primi Toni.	"	29. Salus nostra in manu tua est.	,
14. Magnificat quarti Toni.	"		
15. Magnificat octavi Toni.	"		
16. O quam gloriosum est regnum.	Quinque vocum.		

8. Cantiones 4 vocum. München, 1600. So Schubiger und Becker. Wo ist diese Sammlung?

9. LIBER | MOTTETARVM | SIVE CANTIONVM SACRA- | RVM SEX ET OCTO VOCVM; | VOCI ET INSTRVMENTIS | accomodatarum. | JACOBI REINERI MO- | NASTERII CELEBERRIMI | Weingartensis Musici. MONACHII, APVD NICOLAVM | Henricum | M D.C. |

in 4°. 6 Stb. Dedic. an Georg Fugger, Baron von Kirchberg und Weissenhorn vom Komponisten. Gez. Weingarten 8. Cal. Mart. An: à partu virgineo. M. DC. [kgl. Bibl. Berlin; in München defekt.] Index:

Nr.		
1.	Antequam comedam suspiro.	6 voc.
2.	Errani sicut ouis.	„
3.	Infoelix ego omnium.	„
	2. p. Solus igitur Deus.	„
	3. p. Ad te igitur tristis.	„
4.	Exultate Deo adjutori.	„
5.	Auete mentes lucidae.	„
	2. p. Summo parenti.	„
6.	Domine non est exaltatum.	„
7.	Magnae decus puerperae.	„
	2. p. Idem tibi sponsus.	„
8.	Filiae Hierusalem venite.	„
9.	Ecce ego mitto vos.	„
10.	Tota die contristatus.	„
11.	Ave sanctissima Maria.	„
	2. p. Assiduo pro nobis.	„
12.	Cantate Domino canticum.	„
13.	Oblatio justi.	„
14.	Versa est in luctum.	„
15.	Delectare in Domino.	„
16.	Extollens quaedam mulier.	„
17.	Nesciens mater.	6 voc.
18.	Sepelierunt Stephanum.	„
19.	Fecisti Domine ad te.	„
	2. p. Cum effunderis.	„
20.	Deus Israel conjungat vos.	„
21.	Dives immensi bonitas.	„
22.	Grates nunc omnes.	„
	2. p. Hic oportet ut canamus	„
23.	Nuptiae factae sunt.	„
	2. p. Vinum non habent.	„
24.	Nisi Dominus qui aedificant.	„
25.	Qui confidunt.	„
26.	Si ignoras te.	„
	2. p. Pulchrae sunt.	„
27.	Nunc dimittis.	„
28.	O vos omnes qui transitis.	„
29.	Attende Domine.	„
30.	Salve magne puer.	8 voc.
31.	Vinea sacra novum.	„
	2. p. Ergo gemma.	„
32.	Audite Reges auribus.	„

10. Bezeichnung des Stb. | LIBER | MOTETTARVM SI | VE CANTIONVM SACRARVM | SEX VOCVM VOCI ET INSTRVMEN- | TIS ACCOMMODATARVM. | JACOBI REINERI MONASTE- | RII CELEBERRIMI WEIN- | gartensis Musici | DILINGAE, | EXCVDEBAT ADAMVS MELTZER. | M.D.CIII. |

in kl. 4°. 6 Stb. Titel der Tenorstimme roth und schwarz, der anderen Stb. nur schwarz. Dedicirt D. Christoph. a Newburg, Teutonici ordinis per Alsatiam et Burgundiam, Magno Baluio Commendatori, in Altshausen etc. Gez. vom Kompon. Weingarten pridiè S. Matthei Apostoli. Anno M.D.CIII. [kgl. Bibl. Berlin.] Index:

Nr.		
1.	Salve Regina mater.	6 voc.
2.	De ore prudentis.	„
	2. p. Quam dulcia faucibus.	„
3.	O Deus praedignissime.	„
4.	Peccantem me quotidiè.	„
5.	Amor Jesu dulcissimus.	„
6.	Quoties diem illum considere	„
7.	Regina coeli laetare.	„
	2. p. Resurrexit sicut.	„
8.	Ambulans Jesus juxta.	„
9.	Gyrum coeli.	„
10.	Transite ad me omnes.	6 voc.
11.	Genuit puerpera regem.	„
12.	O praesul beatissime.	„
13.	Hic est praecursor.	„
14.	Veni creator spiritus.	„
15.	Audite me divini fructus.	„
	2. p. Date odorem.	„
16.	Factum est, silentium.	„
17.	Munde quid immundus.	„
	2. p. Sat nos lusisti.	„
18.	Constitues eos principes.	„

11. SACRARVM MISSARVM | SEX VOCVM. | AD IMITA-TIO-.| NEM SELECTISSIMA- | RVM QVARVNDAM CAN- | TIONVM COMPOSITARVM. | Liber primus. | AVTHORE JACOBO REINERO, | MONASTERII WEINGAR- | TENSIS, CHORI MVSICI MAGISTRO. | Bez. des Stb. | DILINGAE, | Excudebat ADAMVS MELTZER. | M.D.CIIII. |

in kl. 4°. 6 Stb. Titel mit bildlichen Darstellungen aus der Bibel (im Holzschnitte) umgeben. Dedic. dem Abte „Christophoro, Monasterii Ochsenhausani." Gez. vom Komponisten. „Weingarten Calendio Januarij etc. M.DC.IV." [kgl. Bibl. Berlin, Proske'sche Bibl. in Regensburg und Marienbibl. in Elbing.] Index:

1. Missa super Nasce la pena mia.
2. „ „ Je porte tes Couleurs.
3. „ „ Ante quam comedam suspiro.
4. „ „ Ornando come.
5. „ „ De puis le triste.

Wo sind diese Lieder in extenso zu finden?

12. GLORIOSISSIMAE VIR- | GINIS DEI GENITRICIS MARIAE | CANTICVM, QVOD MAGNIFICAT VOCANT, | DECIES OCTONIS VOCIBVS AD OCTO MODOS | Musicos compositum, vna cum duplici Antiphona, SALVE | REGINA, totidem vocibus de- | cantanda. | Authore JACOBO REINERO MONASTERII | Weingartensis Phonasco. | Bez. des Stb. | FRANCOFVRTI. | Apud Wolfgangum Richterum, sumptibus Nicolai Steinii. | Anno salutis M.DCIV.

in quer 4°. [Proske'sche Bibliothek in Regensburg.] 7 Stimmhefte

Cant. I. chori.	Altus II. chori.
Cant Secundus I. chori.	Tenor Primus II. chori.
	Tenor Secundus II. chori.
Bassus I. chori.	Bassus II. chori.

Altus oder Tenor I. chori fehlt.

Auf der Kehrseite des Titelblattes eine „Elegia | ad B. Virginem Mariam Dei Geni- | tricem selectissimam" in 10 Distichen Auct. Valent. Leuchthio D. Th.

Auf Seite 3. Dedikation „Reverendissimo in Chri | sto Patri, Amplissimoque Prae | suli ac Dn D. Georgio, Imperialis Monasterii Wein | gartensis Abbati vigilantissimo, Domino meo | observantissimo. Unterschrift:

Datum Weingarten 10. Calen. Augusti Anno M.DCIV.

Reverendissimae D. T.

humilimus cliens

JACOBVS REINERVS.

Index (letztes Blatt.)

Magnificat I. Toni fol. 5 (nach dem Tenor I. II. chori.)
II. „ „ 9
III. „ „ 12
IV. „ „ 15
V. „ „ 17
VI. „ „ 20
VII. „ „ 23
VIII. „ „ 26
IX. Super: Haec requies, 28.
X. Super: Accessit ad eum, 31.
XI. Salve Regina, 33.
XII. „ „ 36.

Welche Bibliothek besitzt das Werk komplet; bezüglich: Wo befindet sich die fehlende Stimme?

13. MISSAE TRES, | CVM LITANIIS | DE SS. SANGVI-NE | CHRISTI OCTONIS VOCI | BVS NVNC PRIMVM IN | LVCEM EDITAE. | Liber primus. | AUTHORE JACOBO REI-NERO, | MONASTERII WEINGARTEN- | sis praefecto Musices. | TENOR. DILINGAE, | Excudebat ADAMVS MELTZER. | M.D.CIIII.

in hoch 4°. Proske'sche Bibliothek in Regensburg besitzt davon: Discantus, ?, Tenor, Bassus, 5. vox, 6. vox, ?, ?.

Auf der Rückseite des Titels: Gratulatio | ad Illmum, ac Reversuum Principem | ac Dominum D. Jacobum Episcopum | Constantiensem, Dominum Augiae | Divitis &c. in 9 Distichen.

Dedic. Illustrissimo | ac Reverendissimo | Principi ac Domino D. Jacobo | Episcopo Constantiensi Domino | Augiae Divitis &c. Domino co- | lendissimo.

Unterzeichn. „Ex Weingarten, festo die S. Benedicti, Anno post Christum natum, M.D.CIV.

JACOBVS REINERVS
Musicus Weingartensis.

Ist ohne speciellen Index; die Messen sind folgende:

Missa I. super Exultate Deo.
„ II. super Stephanus plenus gratia.
„ III. ? (ohne Titel).
Litaniae de SS. Sanguine*) D. N. Jesu Christi in drei Theilen.

14) Motettarum sive cantionum sacrarum sex vocum voci et instrumentis accomodatarum; Augsburg, 1604, schreibt Fétis und setzt hinzu: die 2. Ausgabe erschien zu Dillingen 1606 in 4°.

Allem Anschein nach ist es das Werk unter Nr. 10: Dilingae 1603; sollte wirklich eine Ausgabe 1604 und 1606 erschienen sein?

15) Canticum gloriosissimae Virginis Mariae sex vocum. Dillingen, 1605. 4°. schreibt Fétis; wahrscheinlich ist damit das Werk unter Nr. 12 gemeint.

16) Missae aliquot sacrae cum officio B. M. Virginis et Antiphonis ejusdem 3 et 4 voc. decantandae. Dillingen, Adam Meltzer, 1608.**) Von diesem Werke ist in München nur der Tenor vorhanden, was um so mehr zu bedauern ist, als es, weil nur 3- und 4stimmig, auch von kleineren Chören aufgeführt werden könnte. Wo befindet sich das Werk vollständig, beziehungsweise die in München fehlenden Stimmen?

*) Bekanntlich befindet sich die Reliquie des kostbaren Blutes in der hiesigen Kirche zu Weingarten.

**) Diese Jahreszahl widerspricht scheinbar der obigen Angabe, Reiner sei am 12. Aug. 1606 gestorben. Sie steht aber nur auf dem Titelblatte und sagt demnach bloss, das Werk sei 1608 erschienen. Die auf dessen Rückseite stehende Dedikation an „Christophoro Sorethani (Schussenried) Coenobii Abbati" ist von Reiner unterzeichnet und trägt das Datum: „Weingarten. 14. Calend. Martij" — ohne Jahreszahl. Ich halte dafür, dass bei dem Tode Reiner's das Manuscript der fraglichen Messen incl. der Widmung druckfertig vorlag, die Herausgabe sich aber bis 1608 verzögerte und desswegen der Drucker die Jahreszahl der Dedication wegliess.

b) Handschriftliche Werke:

17. In der königlichen Hofbibliothek in München:
Litaniae de omnibus sanctis, 6 voc.
Magnificat, 6stimmig. (Motiv: g. b. g. f.)
Magnificat über „Freu dich, du Himmelskönigin"; 6stimmig im 8. Tone.
Magnificat, 6stimmig. (Motiv: a, b, a: 1. Ton.)

18. In der Dr. Proske'schen Bibliothek in Regensburg:
Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Marcum 5 voc. (2 Sopr., Alt, Tenor und Bass). Fol.

Nach den mir vorgelegenen Manuscripten brachte sie J. G. Mettenleiter in Partitur; nach welchen Originalien ist nicht gesagt.

Passio . . . . . secundum Lucam. 5 voc. (Sopran, Alt, 2 Tenore und Bass.) Fol „Ex cod. manuscr. Bibl. Proske in partitionem transscripsit F. X. Haberl."

Passio . . . . . secundum Joannem 5 voc. (Wie die nach Lukas.) Fol. Auf dem Titelblatte steht: J. G. Mettenleiter. Dazu von Proske's Hand geschrieben: „Ex Ms. antiquiss. Eccles. Collegiat. Straubing."

Ferner Ms. CCLXX, 853 (quer 4°. 6 Stb. nicht 1570 wie die anderen Kompositionen in demselben Manuscript, sondern später eingeschrieben)
„Postquam consummati sunt dies octo" 5 voc.

Ms. CCLXXXVI, 942 (quer 4°. 1609 geschrieben) unter Nr. XI.
„Quocumque loco fuero", 4 voc.
2. p. Hic amor mihi coelitus, 4 voc.
Nr. XII. Jesu sole serenior. 4 voc.
Sec. pars. Tu mentis delectatio 4 voc.
Nr. XIII. Eya mea anima, Bethlehem eamus. 4 voc.
Sec. p. Virgo pudicitiae. 4 voc.

Ms. CCLXXXVI, 945. quer 4°. (1610 geschrieben.)
Nr. 3. „Facta est cum Angelis." 6 voc.

Ms. CCXCIII, 985 (5 Stimmb. in quer 4°, circa 1602 geschr.)
Nr. XIII. „Facta est cum Angelo." 6 voc.

Ms. CCXCIX, 1012 (in hoch 4°. 7 Stb. [Bassus fehlt] circa 1600 geschrieben.)
Nr. III. Accessit ad eum mater filiorum Zebedaei 8 voc.
II. pars. „Nescitis quid petatis. 8 voc.
Nr. IV. Ego sum vitis Alleluja. 8 voc.
Nr. V Ecce quam bonum. 8 voc.
Nr. XXX. Facta est cum Angelo. 6 voc.
„ XL. Tenebrae factae sunt. 6 voc.
Vers. Et velum templi scissum est. 6 voc.

Nr. LVI. Audi tellus magni maris limbus. 6 voc.
2. p. Transierunt leges mortalium. 6 voc.
Nr. LVII. Jubilate Deo omnis terra 6 voc.
„ LVIII. Surge Aquilo et veni Auster. 6 voc.
2. p. Veniat dilectus meus. 6 voc.
Nr. LIX. „Averte oculos tuos." 6 voc.

19. In der Stadtpfarrkirche in Weingarten befinden sich in Stimmen mit der Ueberschrift „Reineri" und der Jahreszahl 1778 die unter 18. angegebenen 3 Passionen im Arrangement zu 4 Stimmen (das nicht wohl von Reiner herrühren kann!). Dieselbe Umarbeitung zu 4 Stimmen befindet sich auch in Einsiedeln in der Schweiz handschriftlich, welche Schriftzüge nach der Ansicht des Herrn P. Schubiger noch dem 16. Jahrhunderte angehören mögen.

c) In gleichzeitigen gedruckten (Sammel)-Werken kommen von Reiner vor: In

Rosetum Marianum. Unser lieben Frawen Rosengertlein, Von 33 lieblichen schönen Rosen oder Lobgesängen Gott dem Allmechtigen, vnd dessen würdigster Mutter vnd Junckfrawen Maria, durch 33 beriembte Musicos vñ Componisten, mit sondern Fleiss auff ein Subjectum, mit 5 Stimmen Componirt vnd letztlich zusammengetragen durch Bernhardum Klingenstein, hoher Stifft Augspurg, Chori Musici praefectum. Dilingen, Adam Meltzer, 1604. — Als Nr. 6 findet sich von „Jakob Reiner" vor: „Maria gut, du bist die glut." — In

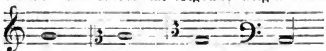
Hortus musicalis, variis antea diversorum authorum Italiae floribus consitus, jam vero latinos fructus, mira suavitate 5 et 6 vocibus concinandos pie et artificiose parturiens. Authore R. P. Michaele Herrerio, ad s. Nicolai Strasburgi Praeposito. Liber II^dus^: München, Adam Berg, 1609. — Enthält als Nr. 12 mit der Ueberschrift „Lapsi resurgamus" von Reiner zu 5 Stimmen „Alme pater, cujus." — In dem

Compendium musicae latino. germanicum etc. von Adam Gumpelzhaimer (Augustae 1592, 1600 etc. Valent. Schoenigius) befindet sich Seite 60 (nach Ausg. 1600) der zweistimmige Gesang „Expandi manus." — Hiermit bin ich zu Ende. —

In Betreff der bis jetzt unbekannten oder inkompleten Werke Reiner's erlaube ich mir nochmals die verehrlichen Leser dieser Blätter zu bitten, mich durch Mittheilungen über Reiner'sche Werke, sowie durch Notizen über sein Leben in der Lösung meiner Aufgabe zu unterstützen, indem ich zugleich diese Gelegenheit benütze, um denjenigen Herren, die mir bisher hierin mit Rath und That beigestanden haben, hier öffentlich meinen innigsten Dank auszusprechen.

Ludovici Viadanae, Missa L'hora passa quatuor vocum. Ex codicibus impressis redegit Frz. Xav. Haberl. Ratisbonae 1871, Frid. Pustet. hoch 4°. Partit. 20 Seit. 15 Sgr. Stim. 4 Sgr.

Die Messe ist aus dem ersten Buche der Messen von Viadana entnommen, welche im Jahre 1596 in Venedig bei Jacob Vincenzio erschienen und durch ihre edle und würdevolle Haltung, verbunden mit einer sehr leichten Ausführbarkeit so sehr das musikalische Bedürfniss der Zeitgenossen befriedigten, dass dieselben bis zum Jahre 1620 schon acht Auflagen erlebt hatten, wie der Herausgeber in der Vorrede mittheilt. Eben die leichte Ausführbarkeit und die tiefreligiöse Stimmung, welche in der vorliegenden Messe herrscht, haben Herrn Haberl mit Recht bewogen, dieselbe der Vergessenheit zu entreissen und für den heutigen Kirchengebrauch wieder nutzbar zu machen. Die Partitur ist in den alten Schlüsseln hergestellt und äussert sich der Herausgeber darüber wie folgt: „Ueber die Grundsätze, welche mich bei Redaction dieser Messe Viadana's geleitet haben, mich kurz zu äussern, ist schon desshalb nothwendig, weil in neuester Zeit sehr verschiedene Ansichten über den Modus ältere Werke practisch wieder zugänglich zu machen aufgetaucht sind. Die Messe hat folgende Originalschlüssel,



und ist im Tonus mixolydius (VII. mixtus cum VIII.) geschrieben. Practische Versuche haben ergeben, dass dieselbe durch eine Transposition nach abwärts (etwa gar in die Terz mit 3♯) in ihrer Wirkung nur geschädigt wird. Ist jedoch die Chorstimmung sehr hoch, so sind dem Tenor Altstimmen beizugesellen, oder man intonirt um einen halben Ton tiefer, was keinen Sänger beirren wird." (NB. die Stimmenausgabe ist im Violin- und Bassschlüssel gedruckt.)

Da der Süden Deutschlands dem Norden in Hinsicht der praktischen Ausführung der alten Gesänge bei weitem überlegen ist, da im Norden soviel wie gar nichts dafür geschicht, so wird der letztere seine Transpositionsgelüste wohl aufgeben müssen und obiger Ansicht, die immer mehr durchgreift, sich anschliessen müssen, nämlich die Partituren nur allein in den drei noch heute gebräuchlichen C-schlüsseln und dem Bassschlüssel herzustellen, ohne die Höhe des Originales zu ändern.

Götzinger, Ernst, Litteraturbeiträge aus St. Gallen. St. Gallen, 1870 Huber & Comp. (F. Fehr). 8°. IV, 72 und 43 S. 14 Sgr.

Die Broschüre zerfällt in die Abtheilungen: a) Geschichte des evangelischen Kirchengesangs in St. Gallen. b) Die schweizerischen Gesangbücher der Reformationszeit (1533—1797). c) Die Singgesellschaft zum Antlitz in St. Gallen. Historische Festrede zur Feier des 250jährigen Jubiläums, gehalten am 27. März 1870 im Saale des Bibliotheksgebäudes. Schon der kleine Umfang der Schrift erlaubte nur ganz allgemeine Umrisse zu zeichnen, doch ist auf den wenigen Seiten ein übersichtliches Bild über die Geschichte des evangelischen Kirchengesanges in St. Gallen gegeben, mit alleiniger Berücksichtigung der geistlichen Liederdichter. Die zweite Abtheilung schliesst sich an Wackernagel's Bibliographie an und bringt nur wenige Nachträge. Genauer beschrieben sind das St. Galler Gesangbuch von Jacob Altherr 1606, in der wahrscheinlich späteren Auflage von 1646 (mit Index) und das von 1797 (nebst Index).

Die letzte Abtheilung bringt ein interessantes kulturgeschichtliches Bild der ältesten Musikgesellschaft in St. Gallen, die sich bis heute erhalten hat. Die Beilage des Inventarverzeichnisses von 1649, 1650 und 1760, sowie die Entschuldigungen, wesshalb die Herrn Mitglieder zur Singprobe nicht erscheinen konnten (1656—1675) gestatten uns einen unmittelbaren Einblick in das Thun und Treiben unserer musikalischen Vorfahren.

Pohl, C. F., Denkschrift aus Anlass des hundertjährigen Bestehens der Tonkünstler-Societät, im Jahre 1862 reorganisirt als „Haydn", Wittwen- und Waisen-Versorgungs-Verein der Tonkünstler in Wien. Auf Grundlage der Societäts-Acten bearbeitet von etc. Wien 1871, Selbstverlag des „Haydn" (Stadt, Schottenhof). In Commission bei Carl Gerold's Sohn. 8°. 136 Seit.

Die Gründung und Entwicklung der Tonkünstler-Societät, welche auf Anregung des k. k. Hofkompositor Florian Gassmann am 28. März 1771 in Wien ihre

erste Sitzung hielt und sich im Jahre 1862 den Namen „Haydn" beilegte, ist von Herrn Pohl in interessanter Weise dargestellt. Die Grossartigkeit und Menschenfreundlichkeit auf der einen Seite steht in scharfem Kontraste zu der Engherzigkeit und Philisterhaftigkeit auf der anderen Seite, die Männer von hohen Verdiensten um die Kunst und speciell um die Gesellschaft ausschloss, weil sie einer einseitigen Formalität nicht genügen konnten. Ein Bild, welches leider in der Welt in allen Varianten immer wiederkehrt. Die sich anschliessenden Verzeichnisse der Konzertprogramme; der Sänger, Sängerinnen und Instrumentalisten; der Dirigenten und Vorstände; endlich das Mitglieder-Verzeichniss, sowie biographische Notizen, Abdrucke von Briefen, geben der Broschüre jene Bedeutung, die über die inneren Angelegenheiten der Gesellschaft hinausreicht und dem Buche einen wissenschaftlichen Werth verleiht.

Jacob Praetorius. Nachträglich werde ich auf das soeben vollendete Lexikon der hamburgischen Schriftsteller bis zur Gegenwart von Hans Schröder (Hamburg, auf Kosten des Vereins für hamburgische Geschichte) aufmerksam gemacht, in welchem sich über Jac. Praetorius mehrere neue und auch von meinen Angaben (Monatsheft Nr. 5) abweichende Nachrichten befinden. Dort heisst es:

> Jac. Praetorius war am 8. Februar 1586 zu Hamburg geboren, erhielt 1605 den Organistenposten an St. Petri zu Hamburg, wurde 1606 Dom-Vicar, verheirathete sich 1610 mit Margarethe von Kampe und starb am 22. October 1651 zu Hamburg.

Sämmtliche Angaben werden ohne Belege mitgetheilt. Prüfen wir nun, was davon richtig ist, so bliebe nur das Geburtsjahr als glaubwürdig übrig, da ich keine Beweise dagegen vorbringen kann, als den einen, dass Jacob dann ein sogenanntes Wunderkind gewesen sein muss. Alle andern Angaben erweisen sich durch meine Nachweise als falsch, denn 1604 wird er schon als Organist bezeichnet (siehe Seite 66), 1608 feiert Sweelinck durch einen Gesang seine Hochzeit (Seite 67) und der 21. Oktober wird im Moller und ebenso, wie ich nachträglich finde, in Joh. Rist's „Neuer Teutscher Parnass" (Lüneburg 1652 p. 419) als Sterbetag bezeichnet. Nebenbei sei hier noch eine Korrektur bemerkt: Monatshefte Seite 66, Zeile 19 und 20 soll es nicht Beilage, sondern Anhang heissen. **Rob. Eitner.**

---

* Ein vortrefflicher Aufsatz über Fr. Jos. Fétis von A. W. Ambros befindet sich im Echo 1871 Nr. 16.

* Im „Musikalisches Wochenblatt" 1871 Nr. 17. 18. befindet sich ein gut geschriebener Artikel über Orlandus de Lassus von Fr. Kh. Ohne gerade Neues zu bieten, fasst er das Bekannte in ein interessantes Bild zusammen.

* Herr Georg Becker in Lancy hat der Bibliothek der Gesellschaft für Musikforschung folgende Werke zum Geschenke übersandt:

1) D'Alembert's Élémens de musique. Nouv. Edit. Lyon 1766. 8°. gebund.
2) Bachofen's Musicalisches Halleluja, oder schöne und geistreiche Gesänge. 5. Aufl. Zürich 1750. 8°. Ldrbd.
3) [J. Z. Gusto.] Auserlesene Geistliche Lieder mit Melodien. Zürich. 1769. 8°. gebund.

* Kirchhoff & Wigand in Leipzig. Katalog Nr. 317. 1871. Enthält Musikwissenschaft und Musikalien meist aus dem XVIII. und XIX. Jahrhunderte.

Hierzu 1 Bogen Beilage, Verzeichniss (Schluss.)

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.

Druck von Otto Hendel in Halle.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

III. Jahrgang. 1871.	Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr. Kommissionsverlag von T. Trautwein (M. Bahn), Berlin, Leipzigerstr. 107. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	**No. 8.**

Ueber die Tonhöhe und Schreibweise der Kompositionen aus dem 15. und 16. Jahrhunderte.

Die Frage zerfällt in zwei Theile: 1. von der Tonhöhe; 2. von der Schreibweise.

Ad. 1. Die Alten wussten von einer absoluten Tonhöhe nichts. Die Lage, in der sie ihre Tonsätze aufschrieben, war durch die Lehre von den Tonarten bestimmt. Dorisch *D*, phrygisch *E* u. s. w. Dieses zu begründen müssen wir auf den gregorianischen Choral zurückgehen. So lange die Neumenschrift bestand, konnte von der Bezeichnung einer Tonhöhe nicht die Rede sein. Mit Einführung der Guidonischen Notation und der daraus entstandenen deutsch-gothischen oder der Quadratschrift lässt sich erst die Notation bestimmen. Bis auf unsere Zeit finden wir stets den 1. und 2. Ton in *D*, den 3. und 4. in *E* oder ♮, den 5. und 6. in *F*, den 7. und 8. in *G*, den 9. und 10. in *A*, den 11. und 12. in *C*, oder in den mit *b* transponirten Schlüsseln: den 1. und 2. in *G*, den 3. und 4. in *A*, den 5. und 6. in *C*. Der 6. und 7. kommt nie transponirt vor. Die Schlüssel waren *F* und *C*, selten *G* oder *dd*. Da der Cantus Gregorianus nur für Männerstimmen bestimmt war, so ergiebt sich ganz natürlich, dass die Sätze in den hohen Tonarten des 5. 7. 8. Tons nicht in der Höhe gesungen wurden, in der sie geschrieben waren. Wir haben dafür auch theoretische Beweise. (cf. Arnoldt Schlick's „Spiegel der Orgelmacher und Organisten." Monatshefte für Musikgeschichte I. Jahrg. p. 85.) An dieser Schreibweise hielten auch die Kontrapunktisten des 15., 16. und theilweise des 17. Jahrhdts. noch

fest; man findet stets nur Kompositionen ohne Vorzeichnung oder in Transposition mit Vorzeichnung von einem *b*; genau wie im gregorianischen Chorale, nur waltet hier der Unterschied ob, dass diese Gesänge für vier oder mehrere Stimmen und zwar in der Regel für Sopran, Alt, Tenor und Bass geschrieben waren. Fragt man nun hier, in welcher Tonhöhe diese Gesänge gesungen wurden, so ist die ganz natürliche Antwort, in der diesen Stimmen entsprechenden; die jedoch von der durch die Schreibweise nicht viel verschieden sein konnten, da der Auktor sie sonst anders notirt haben würde, und die von ihm gewählte Tonhöhe auch dem Umfange der betreffenden Stimmen vollkommen entspricht. Zum Ausdrucke seiner Intention über die einzuhaltende Tonhöhe stand ihm die Verwendung verschiedener Schlüssel zu Gebote.

Für die tiefere Lage hatte er: Alt, Alt, Tenor, Bass; für die etwas höhere: Contra-Alt, Alt, Tenor und Bass; für die höhere: Sopran, Contra-Alt, Alt, Baryton: für die höchste Violin- oder *G*-Schlüssel, Contra-Alt, Alt, Tenor.

Diese Schlüssel finden wir bei den alten Meistern abwechselnd verwendet. Es wäre gewiss sehr gewagt, behaupten zu wollen, dieses sei bloss Grille gewesen, sie hätten damit die einzuhaltende Tonhöhe gar nicht im Auge gehabt; es lässt sich vielmehr gar kein anderer vernünftiger Grund denken, als dass sie dadurch wenigstens annähernd die Tonhöhe bestimmen wollten.

Betrachten wir im Hinblicke auf die Leistungsfähigkeit der Stimme die höchste Lage, so überschreitet der Umfang des 𝄞-Schlüssels die Stimmlage des Discantes nicht nur nicht, da die Alten nie über das *g*-System hinaus, also nie über *g* schrieben, während die moderne Schreibweise dem Soprane noch *a*, *b*, ja *c* zumuthet. Es liegt also gar kein natürlicher allgemeiner Grund vor, die von den Meistern bezeichnete Tonlage zu ändern.

Mit mehr Recht könnte man die tieferen Tonarten höher rücken, da nach den Gesetzen der Akustik, die Accorde in der Höhe besser klingen als in der Tiefe, wo die Intervalle in einander verschwimmen und für das Ohr nur in unverständliches Brummen sich verlieren.

In diesem Falle schrieben die alten Meister lieber nur für spezielle Verhältnisse, also für solche Chöre, denen Soprane nicht zu Gebote standen; denn früher waren wenigstens in Italien Knabenstimmen nicht gebräuchlich und Frauenstimmen nicht zugelassen. Die Soprane wurden von Falsetisten oder Kastraten gesungen; die Alte von Männern, woraus sich die tiefe Lage fast sämmtlicher Alte erklärt. Zu dieser Art von Gesängen gehören auch die Kompositionen für gleiche Stimmen (ad voces aequales), welche gewöhnlich mit Alt, Alt, Alt und Bass oder für 3 Soprane und Alt geschrieben sind.

Wahrscheinlich war die Wahl zwischen beiden Notirungsarten durch die Verhältnisse bestimmt. Hier mögen Chöre, welchen höhere Stimmen zu Gebote stehen, eine ihnen entsprechende Tonlage wählen; es wird die Wirksamkeit der Komposition nach den Gesetzen der Akustik nur erhöhen.

Nun kommen wir an die Frage: In welcher Tonhöhe sollen die alten Kompositionen bei neuen Ausgaben notirt werden? Es kann hier nur Eine Antwort die allgemein richtige sein, nämlich: „In jener Tonhöhe, in der sie die beste Wirkung erzeugen." Hierüber kann aber nur das Urtheil der Praktiker massgebend sein, welche schon viele Hunderte solcher Kompositionen aufgeführt und erprobt haben. Solche sind primo loco Kapellmeister Schrems in Regensburg und Kapellmeister Fr. Witt, gegenwärtig in Eichstätt u. a., welche dadurch auch im Stande sind, aus der Durchsicht einer von ihnen noch nicht erprobten Komposition im Allgemeinen die wirksamste Tonhöhe mit Zuverlässigkeit zu bezeichnen. Solche Männer würden durch Herausgabe umfangreicher Verzeichnisse in fraglicher Angelegenheit den Chören einen grossen Dienst erweisen.

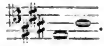
Georg Mettenleiter hat im II. Bande der Musica divina eine Zusammenstellung der Tonlage gegeben, in denen die in diesem Bande befindlichen Motetten gesungen werden können, aber leider die wirksamste Tonhöhe nicht bezeichnet.

Betrachtet man aber die relativen Verhältnisse der einzelnen Chöre, so wird immer auf die Leistungsfähigkeit der Stimmen Rücksicht zu nehmen und die Intonation der Kompositionen um etwas höher oder tiefer zu nehmen sein. Was die in tieferen Lagen und für gleiche Stimmen geschriebenen Kompositionen betrifft, so dürfte es in Anbetracht der Männergesangsvereine kaum wünschenswerth sein, dieselben in höhere Lagen zu transponiren, da die für diese Vereine passenden Kompositionen alter Meister ohnehin selten sind, während für gemischte Chöre daran kein Mangel ist. Man ersieht daraus, in welche Rathlosigkeit die Absicht führt, speziellen Wünschen im Allgemeinen Rechnung tragen zu wollen.

Aus dem Gesagten geht hervor, dass eine Transposition der alten Kompositionen vor Allem nur von der Wirkung, dann erst von dem speziellen Stimmverhältnisse abhängig gemacht werden kann.

Daher ist eine starre, blos äusserliche Form, diese Kompositionen in eine andere, als die gegebene Stimmlage zu versetzen, wie sie in neuerer Zeit von einigen Theoretikern aufgestellt und auch in diesen Blättern urgirt wurde, ganz unstatthaft, da sie zu einer ganz falschen Beurtheilung dieser Meisterwerke verleitet, und deren richtige Aufführung nur erschwert.

Diese Norm besteht einfach darin, die Stimmen, resp. den Tenor in eine solche Tonlage zu versetzen, dass bei Anwendung des eigen-

lichen Tenorschlüssels die ganze Notirung bleibt und blos die erforderliche Vorzeichnung zu setzen ist; z. B hat der Tenor die Bezeichnung , so ist dieses *G* so zu lesen, als ob statt des Altschlüssels der Tenorschlüssel stände, also als *E*, folglich eine kleine Terz tiefer, in Folge dessen das Stück die Vorzeichnung von 3 Kreuzen zu erhalten hat, nämlich . Dasselbe Verhältniss findet bei den übrigen hohen Schlüsseln statt. Was ist aber damit gewonnen? Die Notirungsweise ist mit Beibehaltung der alten Notenstellung aus den Schlüsseln:  in diese übertragen:

, also im Wesen ist die Komposition gegen den Willen des Meisters um eine Terz vertieft und dadurch eine Stimmlage entstanden, die für die wenigsten Chöre passt. Der Sopran ist für Frauenstimmen zu tief, der Alt ebenfalls, er ist mehr hoher Tenor, und der Tenor kommt in die Basslage; wie matt und kraftlos muss die Wirkung sein! Nur wo kräftige Knabenstimmen zu Gebote stehen, könnte eine Aufführung in so tiefer Lage noch möglich und erträglich sein. Zum Beweise betrachte man nur die von Bellermann in dieser Weise herausgegebenen vierstimmigen Motetten Palestrina's. Ferner ist der Sänger aus der leichten Tonart *C* in die Tonart *Adur* versetzt und Jedermann weiss es, dass gar viele Dilettanten, zu deren Frommen der ganze Apparat dienen sollte, eine Gänsehaut überläuft, wenn sie 3 Kreuze oder gar 3 *B* erblicken.

Dieselbe Regel hat Sebastian Stehlin in seinem Werke „Tonarten des Choralgesanges nach alten Urkunden" Wien 1842, für den Choralgesang vorgeschlagen. Er will nämlich alle Gesänge auf eine entsprechende Tonlage zurückführen und stellt dafür als Grundbestimmung die Form 

wo das *C* unter dem System steht, auf; jede andere Schlüsselstellung ist nach dieser Grundform zu lesen; z. B.

 ist zu übersetzen als ob der *F*-Schlüssel auf der 4. Linie stände: 

u. s. w. Dieses Verfahren ist nicht zu missbilligen; es wird dadurch für den Choralgesang die allgemeine praktische Tonhöhe für alle Gesänge erzielt; z. B. werden die Psalmmelodien alle auf die richtige Tonhöhe mit der Reperkussionsnote *a* zurückgeführt. Was aber für den Choralgesang zweckmässig ist, passt nicht auch für den Figural-

gesang. Der Choralgesang ist für den Kleriker als Chorgesang, also für Männer bestimmt, unter denen immer mehr Bassisten als Tenoristen sich befinden; es könnten somit die in hohen Schlüsseln geschriebenen Gesänge gar nicht von ihnen ausgeführt werden. Im Figuralgesange aber überschreitet die von den Auktoren gewählte Tonhöhe nie die Gränzen der durch den Schlüssel angegebenen Stimme, wesswegen hier eine Transposition nicht nur nicht nothwendig, sondern sogar nicht zulässig ist, da gerade durch sie die Stimme über ihre Gränzen hinausgerückt würde. Nur in einem Falle ist diese Transposition sogar geboten, das ist in den Falsobordonen der Psalmen, zu denen ein Psalmvers vom Chore zu singen ist. Denn hier tritt der oben erwähnte Fall in sein Recht; hier hat sich der polyphone Gesang gerade wie die Orgel nach der Tonhöhe des Chores zu richten, dem man nicht zumuthen kann in hoch *C* oder gar *D* zu singen, und nicht der Priester-Chor nach dem Musikchore. Man durchgehe den ganzen 3ten Band der Musica divina von P r o s k e, welcher die Vesperpsalmen enthält, so wird man mit Ausnahme der ersten Parthie von B e r n a b e i finden, dass in allen hohen Psalmentönen, dem 3ten 5ten 7ten und 8ten, die Falsobordoni, in den hohen Schlüsseln geschrieben sind, also schon auf eine Transposition in eine tiefere Lage berechnet sind, die auch einzutreten hat, wenn auch die Klangwirkung darunter leiden sollte.

Mehr Berechtigung hat die Forderung, die Werke der Meister des 17. Jahrhunderts, welche mit einer Orgelbegleitung versehen sind, oder die Kompositionen für Orgel, Klavier, Laute etc. in einer dem allgemeinen Gebrauche entsprechenden Form zu ediren, namentlich die nur in einfachen Noten mit sparsamer Bezifferung gegebene Orgelbegleitung in 2 Zeilen auszuschreiben, so dass jeder gewönliche Klavierspieler diese zu begleiten im Stande wäre. Die Art und Weise, wie diese Begleitung von den Musikern jener Zeit ausgeführt wurde, ist uns zu wenig bekannt, als dass man hoffen könnte, dass sie dem Geiste des Meisters entsprechen. Ist uns ja selbst die Orgelbegleitung zu Haendel's Oratorien so wenig mehr geläufig, dass man sie bei Aufführungen lieber entbehrt, als ein fremdartiges Element einzumischen wagt; selbst die Begleitung Mendelssohn's ist dem Geiste Haendel's nicht entsprechend. Es ist also bei Aufführung solcher Kompositionen in wissenschaftlichen Werken, wo es sich um historische Treue handelt, nicht rathsam solch fragliches Beiwerk anzubringen. Entweder sind für die praktische Ausführung eigene Ausgaben zu veranstalten, oder es ist Sache der Direktoren von Musikvereinen, aus wissenschaftlichen Werken das für ihren Zweck Passende auszuheben und umzuarbeiten. Das müssen sie sogar neueren Werken gegenüber durch Umschreibung von nicht zugänglichen Instrumenten, der Posaune in ein entsprechendes Blech-Instrument, selbst

der Fagotte ins Violoncell u. dergl. thun. Von Herausgebern wissenschaftlicher Werke aber verlangen, die nothwendigen Belege doppelt zu geben, ist ebensoviel verlangt, als in praktisch gearbeiteten Ausgaben die Beigabe des Originals zu fordern. Jede Richtung hat ihren vorgezeichneten Weg; durch Vermischung beider wird man keinem gerecht.

Das hier Gesagte wird in der Beantwortung des zweiten Theiles der Frage noch deutlicher sich herausstellen.

Ad. 2. Der zweite Theil der Forderung geht dahin, die bisherigen Stimmschlüssel: Sopran, Alt und Tenor als veraltet aufzugeben und diese Stimmen im Violinschlüssel zu notiren.

Um diese Frage gründlich zu behandeln müssen wir wieder von der anfänglichen Notirungsweise ausgehen.

Guido von Arezzo, der Erfinder einer fixen Notirungsweise, zog fünf Linien, auf welche er die dazumal üblichen Neumen stellte. Zwei dieser Linien bezeichnete er mit Schlüsseln, die eine mit dem *f*-Schlüssel, die andere mit dem *c*-Schlüssel; diese Schlüssel konnten auf jede Linie zu stehen kommen. Doch waren für den *c*-Schlüssel die 1. 2. 3. und 4., für den *f*-Schlüssel die 3. 4. und 5. Linie bestimmt. Der mit dem *f*-Schlüssel bezeichneten Linie gab er eine rothe, der mit dem *c*-Schlüssel versehenen Linie eine gelbe Farbe. So wusste man also durch das ganze Liniensystem genau, wo *f* und *c* standen und hatte damit den Halbton und so auch auf und abwärts die Intervalle verhältnissmässig nicht nur bestimmt, sondern auch unverlierbar im Auge.

Um also ein gewandter Sänger zu sein, hatte man nur die Fertigkeit nöthig die Intervalle zu singen. Von den Kreuzen und *Be* der 12 oder 24 Tonarten wusste man noch nichts. Später liess man die Farben als überflüssig weg, wodurch das Lesen eben nicht besonders erschwert wurde.

So blieb es fünf Jahrhunderte lang, indem man auch im polyphonen Satze diese Schlüssel beibehielt, ohne an eine andere Vorzeichnung, als die der im gregorianischen Gesange schon gebräuchlichen Transposition durch ein *b* zu gedenken. Man sang nach Bedürfniss höher oder tiefer, das Tonverhältniss blieb sich gleich.

Die Einfachheit dieser Notirungsweise machte die Gesangslehre so einfach und leicht, dass man überall Sänger fand für die kirchlichen und weltlichen Kompositionen, deren Zahl ans Unglaubliche gränzte. Diese Einfachheit des Gesangunterrichts war der Grund, dass in Familien fast jedes Mitglied singen konnte und so die Hausmusik ermöglicht war, die jetzt durch den erschwerten Gesangsunterricht so ganz verstummt und unmöglich gemacht ist.

Mit der Ausbildung der Instrumentalmusik fiel die Einfachheit der Notation. Die Instrumentisten konnten nicht transponiren wie

die Sänger; die Einführung der Tonartenbezeichnung durch ♯ und *b* war ein nothwendiges Uebel geworden. Dass diese Transpositionen als solches von den Instrumentisten angesehen wurden, und wenige sich in das Spiel durch die Halbtöne finden konnten, bezeugt noch der alte Schlick, l. c. p. 87.

Die Transponirung wurde von den Instrumentisten endlich auch auf den Gesang übertragen, so dass die *c*- und *f*-Schlüssel ihre eigentliche Bedeutung verloren und nichts mehr als Namensangaben für die Noten wurden. Die Tonverhältnisse sind jetzt nicht mehr dieselben; die Lage des Halbtones verschiebt sich mit jedem zuwachsenden ♯ oder *b*. Nun tritt auch an den Sänger die Forderung heran, diese Tonarten alle kennen und singen zu lernen, und wenn dieses nach dreijähriger Qual so ziemlich geübt ist, so verräth sich die Unsicherheit noch immer so, dass der Direktor oft genug hier *dis* oder *ais*, *es* oder *des* korrigirend dem Sänger zuzurufen genöthigt ist.

Wohl ist es jetzt kaum mehr möglich zur ersten Einfachheit zurückzukehren und die Singstimmen in *C* zu schreiben; es würde einerseits das ganze moderne Musik-Personal sich dagegen erheben, wiewohl es noch Niemanden eingefallen ist die Horn- oder Trompetenstimmen in Kreuz- und *B*-Tonarten zu schreiben. Man lässt ihnen ihr *C*. Sie stecken ihre Bogen auf und kümmern sich nicht um die 6 ♯ oder *b* der andern Instrumente. Andrerseits machen die jetzt oft vorkommenden entfernten Modulationen dieses Zurückgehen nicht wohl möglich, da diese doch die Einführung einer Menge ausserordentlicher Diesen bedingen.

Aber bei den Kompositionen der alten Meister bis zum 17. Jahrhunderte sollte man die alte Notirungsweise belassen, wie es Proske in seiner Musica divina gethan; und auf diese Weise wären zur Aufführung dieser Werke leicht Sänger zu bilden, wie dieses die Praxis in Regensburg beweiset, wo die Sänger alle nach den in *c* stehenden Stimmen in allen Lagen singen und die Altisten oft nach dreierlei Schlüsseln, dem Sopran-, Alt- und Tenor-Schlüssel ohne Anstand singen.

Sogar für den gregorianischen Choral ist die Uebertragung der alten Notirungsweise empfohlen und selbst von Georg Mettenleiter in seinem „Enchiridion" in Ausführung gebracht worden, der sich noch die Inkonsequenz zu Schulden kommen lässt, dass er bald den Violin- bald den Sopran-Schlüssel verwendet, wodurch doch die etwa beabsichtigte Erleichterung für solche, welchen die Choralnoten ein spanisches Dorf sind, vereitelt wird. Ich kann dieser Neuerung aus vielen mir gewichtig scheinenden Gründen nicht beipflichten:

1) Im Chorale treffen häufig auf eine Silbe mehrere Noten; die moderne Notenschrift ist aber nicht geeignet sich verbinden zu lassen wie die Choralschrift, es sind also eine Menge Verbindungsbogen

nöthig, welche der Schrift kein gutes Aussehen geben, so wie die vielen halben Noten mit ihren abwärts oder aufwärts gehenden Strichen sich sehr übel ausnehmen.

Unsere Notenformen erinnern zu sehr an die arithmetische Geltung von 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$ etc., die im Chorale keine Anwendung findet; daher durch diese Bezeichnung der richtige Vortrag desselben sehr gefährdet wird, wie dieses schon durch den Gebrauch der Quadratschrift der Fall war, mit deren Einführung auch der Rhythmus des Chorals und seine richtige Neumatisirung verloren ging. Die richtige Bezeichnung wäre die im Kölnischen und Trier'schen noch beibehaltene deutsch-gothische Notenschrift, welche die ursprünglichen Neumen am genauesten wiedergiebt; aber auch durch die quadratischen Notenformen lassen sich die Noten gruppenweise gut an einander reihen und die Vortragsweise vollkommen repräsentiren.

2) Die Schwierigkeit, diese Notenschrift zu erlernen, ist bei der oben schon erwähnten und nachgewiesenen Leichtigkeit, die hier nothwendige Gesangsfertigkeit zu erlangen, gar nicht in Anschlag zu bringen; sie ist nur eine immaginäre.

Diese Notirungsweise ist besonders für jene von grossem Vortheile, deren Aufgabe es ist, nur den Choral gut zu singen, weil sie ihnen diese Fertigkeit unter Umgehung aller mit der modernen Schreibweise verbundenen Schwierigkeiten verschafft. Kirchlich-liturgische Bücher sollten daher nie in modernen Noten gedruckt werden. Geschieht es doch wegen besonderer Verhältnisse, so mag eine denselben entsprechende Umgestaltung vorgenommen werden.

Nach dieser Episode kehren wir wieder zu den mehrstimmigen Kompositionen zurück. Haben die Schlüssel in der modernen Musik diese ihre ursprüngliche Bedeutung auch verloren, so kann es doch im Interesse einer vernünftigen und wahren Notation nicht zulässig erscheinen, den *c*-Schlüssel in Partituren durch den Violin-Schlüssel zu ersetzen.

Beim Soprane möchte es angehen statt des Sopran-Schlüssels des Violinschlüssels sich zu bedienen, wenn etwas anderes damit gewonnen sein sollte, als dass dem Direktor die Kenntniss desselben erspart ist, und der ihm doch in Orchester-Partituren in den *A*-Clarinetten wiederkehrt; für den Alt entsteht eine Lächerlichkeit, wollte man, besonders in Partituren den Altschlüssel mit dem Violinschlüssel vertauschen, denn in den Kompositionen der alten Meister bewegt sich der Alt in seiner natürlichen Lage zwischen *F* und *G* und hält sich in der Regel mehr unter *C* als darüber. Schreibt man diese Töne im Violinschlüssel, so baumeln die Noten grösstentheils unter den Linien bis zum *E* mit 3 Strichen durch den Hals, und man möchte fragen, wozu denn eigentlich die Linien noch vorhanden sind. Ob dann, abgesehen von dieser Ungeheuerlichkeit, diese Noten leich-

ter zu lesen sind, als die Altnoten, ist erst eine Frage, da diese Noten den Dilettanten, die etwas Klavier klimpern, ebenso unbekannt sein dürften, als die Altnoten, da sie im Klaviersatze sehr selten vorkommen und bei solcher Tiefe die Passagen in den Bass verlegt werden. Man vergleiche nur derlei Ausgaben und man wird sich hiervon überzeugen. Natürlicher machte sich die Sache, wenn man die Altnoten eine Oktave höher schriebe, indem dann höchstens noch das *a* über den Linien vorkäme; das würde aber zu einem anderen Missstande führen, der sogleich im Tenor zur Sprache zu bringen ist.

Soll der Tenor in Violinnoten geschrieben werden, so kann das nur geschehen, dass man ihn eine ganze Oktave höher legt. Dadurch entsteht eine Unwahrheit in der Notation, welche in der Patitur recht störend hervortritt.

Die Partitur soll auch dem Auge ein wahres Bild der Töne bieten. Nun sieht es aber den Tenor stets über dem Alte, sehr oft selbst über dem Soprane stehen. Man weiss zwar, dass der Tenor eine Oktave tiefer zu denken ist, allein dies ist dem Musiker nicht so leicht, da er in seiner Praxis ausnahmslos stets die Noten spielt, wie sie geschrieben sind, sei es auf dem Klavier oder auf anderen Instrumenten. Welchem noch so geübten Klavierspieler würde es denn gelingen eine Komposition zu spielen, in der dem Auktor die Ungeheuerlichkeit beliebt hätte, die 3. Stimme eine Oktave höher zu schreiben und am Anfange des Stückes die Bemerkung zu setzen, die Oberstimme ist um eine Oktave tiefer zu spielen? In dieser peinlichen Lage befindet sich ein Partitur-Leser oder Spieler, wenn der Tenor dem Auge (und auch in Wahrheit) eine Oktave höher steht als der Alt und Sopran. Es sind also jene im guten Rechte, welche es geradezu aussprechen: „Eine solche Partitur kann ich nicht lesen."

Und diese Verwirrung wollte man in die geordnete Notirungsweise bringen, damit Dilettanten, welche nur den Violin- und Bassschlüssel kennen und zu bequem sind, oder zu tief stehen, die Stimmschlüssel kennen zu lernen, die Noten einer Partitur lesen können. Wird sie das befähigen dieselbe auch zu verstehen, den Gang der Harmonien zu erfassen und sich die Wirkung der Kompositionen denken zu können? Für ein homophones Quartett für Männerstimmen mag es gehen, wenn die Tenore im Violinschlüssel stehen, und im Hinblicke auf solche auch der Wunsch angeregt sein, den Tenorschlüssel mit dem Violinschlüssel vertauscht zu sehen; aber für eine polyphone vierstimmige, geschweige mehrstimmige Komposition für gemischte Stimmen sicher nicht. Wer es nicht weiter als bis zum Violin- und Bass-Schlüssel gebracht hat, wird sicher mit solchen Meisterwerken wenig Glück machen, wenn die Partituren auch im Violinschlüssel geschrieben sind.

Würde diese Forderung zu Recht bestehen, so könnte und müsste

man sie auch auf die vielstimmigen Instrumentalpartituren anwenden und Viola, *B*- und *A*-Clarinetten, Hörner und Trompeten ebenfalls im Violinschlüssel und in die vorgezeichnete Tonart schreiben, damit die Dilettanten sie lesen könnten.

Was aber für Partituren unzulässig ist, das kann bezüglich der Stimmen mit Vortheil geschehen. Stehen zur Aufführung eines Musikstückes kleinerer oder grösserer Art Dilettanten zur Verfügung, welche nur den Violinschlüssel kennen, so schreibe man ihnen ihre Stimme in diesen Schlüssel, da ja doch stets die Stimmen mehrfach vorhanden sein müssen. Ja, um in solchem Falle ein Streichquartett möglich zu machen, könnte man selbst die Viola-Stimme in den Violinschlüssel umsetzen. Es ist sogar nicht weit gefehlt, wenn es beliebt sein und die Aufführung guter Musikstücke dadurch ermöglicht werden sollte, die Stimmen im Violinschlüssel zu drucken; der geübte tüchtige Musiker wird sie doch zu singen wissen.

Fassen wir nun das Resultat dieser Abhandlung zusammen, so folgt daraus:

1. Man schreibe die Partituren der Meister aus dem 15., 16. und 17. Jahrhunderte mit den bisher gewöhnlichen Stimmschlüsseln: Sopran, Alt, Tenor und Bass, am zweckmässigsten in der von den Originalen gegebenen Tonhöhe, oder transponire sie in eine von den tüchtigsten und geübtesten Kapellmeistern als wirksam erprobten Tonhöhe.

2. Bezüglich der Stimmen richte man sich nach dem lokalen oder als allgemein sich darstellenden Bedürfnisse. So ist nicht nur der Wissenschaft ihr Recht gewahrt, sondern auch der Praxis der ausgedehnteste Spielraum gegeben.

Eichstätt im Dezember 1870. **R. Schlecht.**

Biographisches.

Sämmtliche musikalische Lexika leiden in ihrem biographischen Theile an Unrichtigkeiten oder Mangelhaftigkeit, besonders in Bezug auf die älteren Tonkünstler und Musiker, Uebelstände, welche auch bei der gewissenhaftesten Sorgfalt der Bearbeiter nicht zu vermeiden sind. Nur nach und nach, und durch das Zusammenwirken Vieler wird es möglich sein, solchen Uebelständen einigermassen abzuhelfen. Jedermann, der hiezu etwas, sei es auch noch so Geringfügiges, beizutragen vermag, sollte, was er gefunden, der Oeffentlichkeit übergeben; dazu bieten nun diese Blätter die geeignetste Gelegenheit.

Ich bin in die glückliche Lage gekommen einiges Biographisches berichtigen und ergänzen zu können; obwohl ich es in mein „Lexikon der kirchlichen Tonkunst“ bereits in Kürze aufgenommen habe,

glaube ich doch es hier ausführlicher besprechen zu sollen mit Angabe der Quellen, woraus ich meine Notizen geschöpft habe.

I. Georg Muffat.

Fétis schreibt in seiner Biographie universelle: „Er studirte in seiner Jugend die Musik in Paris zur Zeit Lully's, begab sich dann nach Strasburg, wo er die Organistenstelle an der Kathedrale erhielt. Durch den Krieg vertrieben ging er nach Wien, dann nach Rom, wo er bis 1690 verblieb. Nach seiner Rückkehr nach Deutschland wurde er zum Organisten und Kammerdiener *(valet de chambre)* des Erzbischofs von Salzburg ernannt. 1695 erhob ihn der Bischof von Passau zu seinem Kapellmeister und zum Vorstande der Pagen *(gouverneur des pages)*."

Diese Angaben müssen bedeutend modificirt werden. Nicht erst i. J. 1690 kam Muffat in die Dienste des Erzbischofes von Salzburg, sondern er stand darin schon vor dem Jahre 1682*. Dies geht aus seinem Werke: *„Armonico tributo"* hervor, welches Fétis wahrscheinlich nicht gekannt hat. Der Titel desselben gibt schon hinreichenden Aufschluss; er lautet: Armonico tributo cioè Sonate di camera commodissime a pocchi, ò a molti stromenti. Consacrate all' Altezza Rev^ma^ del suo Clem^mo^ Prencipe Massimiliano Gandolfo dei Conti di Küenburg Arcivescovo di Salisburg etc. etc. per la centenaria memoria della fondatione del Arcivescovato. Da Georgio Muffat, Organista e ajutante di Camera di S. A. R^ma^. MDCLXXXII. In Salisburgo. Nella stampa di Giov. Batt. Mayr, Stampatore di S. A. R^ma^. Hier also nennt Muffat sich selbst schon 1682 „Organist und Kammermusikus des Erzbischofes." Doch auch die Romreise kommt zur Sprache, sie war ihm eben durch die Gunst und Munifizenz seines Herrn ermöglichet, und er blieb in Rom, bis er im Herbste dieses Jahres zur Säkularfeier des Erzbisthums Salzburg nach Hause gerufen wurde. Diese Feier begann aber am 18. Oktober 1682 mit grosser kirchlicher und weltlicher Solennität und dauerte acht Tage; das Hochamt wurde in festlichster Weise abgehalten und bei der statthabenden Prozession ging die erzbischöfliche Musikkapelle unmittelbar vor dem höhern Klerus; am Schlusse erfolgte die Danksagung mit einem grossartigen Te Deum (miro vocum, tibiarum, chordarum concentu, tormentis inter haec applaudentibus, sagt Hansiz **). Dass bei solcher Feier ein Mann wie Muffat nicht fehlen durfte, ist klar. Doch die Sonaten, welche dieses Werk „Armonico tributo" enthält, komponirte er noch zu Rom, wie das Datum der Dedikation

---

*) Pillwein (Biogr. Schilderung Salzburg. Künstler. Salzbg. 1821) nennt das Jahr 1664. R. E.

**) Germaniae sacr. Tom. II. Archiep. Salisburg. pag. 834.

besagt. Sie beginnt: „E vero che eccedono ogni atto di dovuta gratitudine i singolarissimi favori, che l' A. V. R[ma] si è compiaciuta di compartirmi in ogni tempo; ma con modi particolari in questo mio viaggio d'Italia, dove con touta mia confusione ha fatto spicare la sua Magnanima generosità ..... La scarsezza del tempo con l'urgenza del viaggio, e di mie diverse occupazioni può servir di legitima scusa per un gratiosissimo compatimento ..... Roma 4 di Sett. 1682." In einem an den Leser gerichteten Vorworte spricht er von seiner Abberufung aus Rom: „Essendo stato avvisato poco prima della mia partenza di Roma che si doveva fare la festa dell' undecimo secolo della fondatione dell' Arcivescovato di Salisburgo, e volendo in si bella occasione dare qualche segno della mia devotissima gratitudine al mio Clementiss. Prencipe, ho risoluto di dare alle stampe queste mie poche Sonate da me non so come composte tra l'angustia di si breve tempo. Ben è vero che m' hanno dato grandissimo animo i bei concerti, che ancora in questo nuovo genere ho gustato in Roma, havendo mi risvegliato qualche Idea che forse non ti dispiacerà ....." Er muss also schon eine geraume Zeit vorher in salzburgische Dienste gekommen sein; näheres lässt sich bis jetzt nicht angeben, da alle Anhaltspunkte fehlen. Ebensowenig lässt sich ermessen, wie lange seine Romreise gedauert hat.

Erzbischof Gandolph starb am 3. Mai 1687, und dies scheint der Zeitpunkt zu sein, da Muffat nach Passau übersiedelte. Nachdem sein besonderer Gönner aus diesem Leben geschieden war, hielt ihn nichts ab, anderswo eine vielleicht bessere Existenz zu suchen.

Die erste urkundliche Nachricht von seinem Aufenthalte zu Passau gibt das Taufbuch der dortigen Dompfarre, wo als Kinder des „Hrn. Gg. Muffat und seiner Ehefrau Elisabeth" verzeichnet sind:
1) Liebgott (er selbst schreibt sich Gottlieb), getauft d. 25. Apr. 1690;
2) Maria Franziska, getauft am 13. Jan. 1692.

Leider setzt das Taufbuch keinen Stand oder Charakter bei, so dass wir annehmen müssen, Muffat habe, so fern die Angabe Fétis,' M. sei 1695 zum Kapellmeister und Pagen-Hofmeister erhoben worden richtig sei, bis dahin die Organistenstelle bekleidet. Hansig erzählt, dass Fürstbischof Philipp Graf von Lamberg (1690—1712) im Jahre 1690 eine neue Orgel erbauen liess;*) hat dazu vielleicht auch das treffliche Spiel Muffat's beigetragen? Ausser den von Fétis angeführten, in die Zeit 1690—98 fallenden Werken M.'s ist mir nichts bekannt geworden. Auch die Bücher der Dompfarrei in Passau geben keine weiteren Aufschlüsse; nur die Zeit seines Todes und der Ort seines Begräbnisses findet sich wieder. Das Sterberegister nämlich enthält Folgendes: *„Am* 23. *Februar* 1704 **) *ist in der Dompfarrei zu Passau*

*) German. sacr. Tom. I. Metropol. Laureacens. Autore P. M. Hansizio. 1727. p. 792.

**) In meinem Lexikon der kirchl. Tonkunst ist der Druckfehler „1804" in

der Edl Gestrenge und Kunstreiche Herr Georg Muffat, Sr. Hochfürstlichen Eminenz zu Passau etc. gewester Kapellmeister gottselig verschieden und bei dem hohen Dombstift in den Greizgang beigelegt worden."

So viel konnte ich über diesen Mann, dessen Namen man in neuerer Zeit wieder öfter in Orgelbüchern begegnet, erfahren.

Beifügen kann ich noch, dass obiges Werk „Armonico tributo" bei Becker, Tonwerke, pag. 292 mit vollständigem Titel angeführt ist und auch in der Proske'schen Bibliothek zu Regensburg sich findet.

II. P. Cajetan Kolberer und **P. Nonnosus Madlseder**.

Noch über zwei Musiker, welche im Fétis'schen Lexikon verzeichnet sind, kann ich einige wenige Daten bringen, welche die Angaben des Lexikons berichtigen sollen.

Fétis schreibt über C. Kolberer: „ein Benediktinermönch der alten Abtei Andechs in Oberbayern, lebte am Anfange des 18. Jahrhunderts." Von N. Madlseder gibt er an: „Ein Benediktiner und Vorsteher *(superieur)* des Klosters vom hl. Gallus zu Andechs in Bayern, starb schon frühzeitig *(jeune encore)* in seinem Kloster, im Monate März 1773."

Vor ein paar Jahren fiel mir von ungefähr eine alte gedruckte Beschreibung des heil. Berges Andechs in die Hände, worin ich auf der Innenseite der Deckel und auf den leeren Blättern die Namen der Aebte vom Kloster Andechs mit dem Datum ihres Todes, weiter auch die Namen der dortigen Prioren und selbst der Mönche seit 300 Jahren eingeschrieben fand — ein Todtenregister, angefertigt von der Hand eines ehemaligen Mönches von Andechs, P. Ildephons Nebauer (nach der Säkularisation Professor, dann eine zeitlang Stadtpfarrer in St. Peter zu Straubing, seit der Wiedererrichtung des Klosters Metten Prior daselbst, gest. 1844). In diesem, auf authentischer Quelle beruhendem Verzeichnisse fand sich die Angabe des Sterbejahres obiger beider Tonsetzer also:

P. Cajetanus Kolberer, † 23. April 1732.
P. Nonnosus Madlseder † 3. April 1797.

Ueber deren Alter oder Geburtszeit konnte ich nichts ermitteln, da hierüber keine Notiz beigefügt ist. Irrig ist, dass Madlseder Klostervorstand war, auch kommt dem Kloster Andechs nicht die Bezeichnung „vom hl. Gallus" zu. **P. Utto Kornmüller.**

Nachträge zur Bibliographie der Werke Laurentius von Schnüffis *

von P. Gall Morel, Bibliothekar an St. Einsiedeln in der Schweiz.

Die im 2. Jahrgange der Monatshefte pag. 97 (unten) angeführte unbekannte Schrift „Futter über die Mirantische Maul-

*) Siehe 2. Jahrgang der Monatshefte, pag. 97. ff.

trommel" (Constanz 1709) findet sich in der hiesigen Bibliothek (Constantz, im Verlag... bey L. Parens. 1699), in der Kantonsbibliothek zu Aarau (Constanz 1698 Parens) und in derStadtbibliothek zu Zürich (ibid. 1699), scheint also nicht sehr selten zu sein.

Zu Nr. III, pag. 104: Dess Miranten .... Wunderlicher Weg. In Einsiedeln befinden sich zwei Ausgaben, die eine „Ems 1666" mit Musik, die andere „Wien 1676," ohne Musik, in 12°. Die züricher Stadtbibliothek besitzt eine Ausgabe „Costanz 1690 bei Hauff." Die Kt. Biblioth. zu Aarau und Frauenfeld besitzt dieselbe und eine andere Ausgabe „Costanz 1690 Parens" (mit Musik). Die Ausgabe „Ems 1666" findet man auch in Frauenfeld und München.

Im Kataloge der Aargauischen Kantonsbibl. (II, S. 279) ist folgendes Werk von L. von Schnüffis verzeichnet:

Lusus mirabiles Orbis ludentis. Mirantische Wunder-Spiel der Welt; Vorstellend die zeitl. Eitelkeit und Bossheit der Menschen, auch Anweisung zur wahren und ewigen Glückseeligkeit. Mit Kupfern. Kempten, Stollen. o. J. 8°. (von Musik ist nichts gesagt. Dasselbe Werk auch in München.)

Gödecke (Grundriss deutscher Dichtungen, S. 476 N. 157) nennt vom „Mirantischen Flötlein" sechs Ausgaben.

Ferner: „Sieben Hauptschmerzen," in 8°. (ohne nähere Angaben) und „Marianische Einöde."

W. Menzel (deutsche Dichtung, II. S. 251) nennt das letztere Werk „schmerzhafte marianische Einöde, 1698", und sagt „sie bleibe weit zurück hinter der Maienpfeife. Menzel giebt auch einige Auszüge aus des Miranten Schriften.

In der Stiftsbibliothek zu St. Einsiedeln befinden sich folgende Werke von L. von Schnüffis:

Des Miranten Weg. 1666 und 1678.
Waldschalmey, 1688.
Einsamkeit, 1690 und 1692.
Maultrommel, 1699.
Leben des h. Franciscus von Assisi, in Versen, 1694. 4°. m. Kpfrn.
Leben des h. Antonius v. Pad, in Versen, 1698. 4°. m. Kpfrn.
Die beiden letzten Werke sind ohne Musik.

STOBAEUS oder STOBOEUS (Johann). Die kgl. Bibliothek in Berlin besitzt in einem Sammelbande (in 4°.) eine Gedächtnissrede auf Stobaeus von Val. Thilo. Der Titel lautet: Memoria Stobaeana, | sive | Johannis | Stobaei | Grvdentini Borvssi, | serenissimi electoris | Brandenbvrgici, | in Borvssia | capellae magistri celeberrimi, | mvsici excellentissimi | Lavdatio | pvblica parentatione | proposita | a | Valentino Thilone | P. P. (in Versalien) s. l. Format in kl. 4°. Dedikation gezeich-

net „Regiomonti Borussorum 1646. XII. Decembris." 16 Bll.; am Ende der 4stimmige Gesang „Laudent Deum" von Joh. Stobaeus. Das in der Rede mitgetheilte biographische Material beschränkt sich auf die wenigen Angaben, dass Stobaeus 1580 in Graudenz geboren, ein Schüler Joh. Eccard's und am 21. September *) 1646 in Königsberg i. Pr. gestorben ist. Aus einem Hochzeitsgesange von Joh. Peter Sweelinck ist zu ersehen, dass Joh. Stobaeus sich im Jahre 1617 den 10. Juli mit der Witwe ** David Möller's verheirathete. Winterfeld (Kirchengsg. II, 104) giebt noch an, dass sich Stobaeus schon im Jahre 1607 mit Elisabeth Haussmann verheirathet hat und sich zu der Festlichkeit ein Hochzeitsgesang von Joh. Eccard vorfindet. Den Fundort giebt Winterfeld nach Art seiner Geheimnisskrämerei nicht an, in Königsberg befindet sich der Druck aber nicht. Auch die zweite Verheirathung Stobaeus erwähnt er, giebt aber einen falschen Text an, er lautet nach eigener Einsicht: Diligam te Domine. Die Königsberger-Universitäts-Bibliothek besitzt jenen Hochzeitsgesang von Sweelinck und von Joh. Stobaeus 280 Gelegenheitskompositionen in Einzeldrucken vom Jahre 1604—1658, aus deren Titeln sich auf die Stellung Stobaeus ersehen lässt, dass er von 1604 bis 1627 Kantor an der Thumbkirche und der Schule im Kneiphof in Königsberg i. Pr. war, den 25. Februar 1627 er sich aber „churfürstlich Brandenburgischer Preussischer Kapellmeister" zeichnet. Sein letzter Gesang trägt den Druckdatum 1646 den 7. Mai. Noch sei eines Gedichtes auf Stobaeus von Christoph Wilkau erwähnt, welches sich im 2. Theile der preussischen Festlieder (1644) befindet und lautet:

Dir Herr allein sei lob! dass wir versteckte Preussen
In dieser Winckelwelt, Friedhalber, Selig heissen,
Und dir als unsern Gott, durch diesen Lobgesang,
Den uns Stobaeus lehrt, erweisen Ehr und Danck.
Viel tausend Christen jetzt in Deutschen Landen leben,
Die täglich, wie die Schaaf, den Halss zur Schlachtbank geben,
Und hören ängstlich der Kriegs-Trombetten Schall,
An stat des Kirchen-Lieds Cartaunen Donnerknall etc.

Am Ende heisst es:

Ich fürchte, wo der Todt uns diesen Mann wegrafft,
So bleibt in Preussen wol die Music abgeschafft.

Rob. Eitner.

MAITRES DE CHANT ET ORGANISTES de St.-Donatien et de St.-Sauveur a Bruges, documents recueillis par Désiré van de Casteele, et annotés par Edmond Van der Straeten. Bruges. 1870 Vandecasteele-Werbrouck. 8°. 77 Seit.

Diese interessante und für die Musikgeschichte höchst wichtige Arbeit erschien zuerst in den Annalen der „Societé d'Emulation pour l'étude de l'histoire et des Antiquités in Flandern, 3. Serie, Band V, 1870. Die Auszüge aus den Akten von St. Donatien und St. Sauveur beginnen mit dem Jahre 1365 und endigen mit 1796. Daran schliessen sich „A. Regelen voor den Sanghmeester ende

*) Jo. Mueller, Königsberg. Katalag der Musiksamlg. pag. 370, schreibt 11. September 1646.

**) Jo. Mueller, ebendaselbst p. 375, schreibt fälschlich „filiae."

de Coralen der cathedraele Kerke von St.-Donaes binnen Brugghe“ (erlassen am 12. Novbr. 1643) und „B. Reglement aengaende het gesang der goddelyke diensten voor de Musicanten der cathedraele van Brugge. — 14. Januarius 1788“. Die Einzeichnungen beziehen sich theils auf Anstellungen, Zahlungen, Geschenke, Entlassungen, Sterbefälle der dortigen Kapellmeister und Organisten in dem genannten Zeitraume, theils aber auch auf Besuche von berühmten Komponisten. Das uns gebotene Material ist ganz bedeutend und gewinnt besonders desshalb noch an Werth, weil wir manchen berühmten Komponisten dort verzeichnet finden, über dessen Lebensverhältnisse bisher noch völliges Dunkel herrschte. Herr Van der Straeten hat durch seine interessanten und wissenschaftlich begründeten Anmerkungen das Material möglichst zu verwerthen gesucht und sich dadurch das Verdienst erworben, den kurzen Notizen diejenige Bedeutung zu geben, welche den wichtigen Fund erst in das wahre Licht stellen.

RIGGENBACH (Prof. Dr. Chr. Joh.) Der Kirchengesang in Basel seit der Reformation. Mit neuen Aufschlüssen über die Anfänge des französischen Psalmengesangs. (In „Beiträge zur vaterländischen Geschichte. Herausgegeben von der historischen Gesellschaft in Basel. 9. Band. Basel 1870, H. Georg.“ 8°. pag. 327—524.)

Von zwei Seiten aus bietet die Abhandlung schätzenswerthes Material: Eine geschichtliche interessant geschriebene und auf authentische Dokumente begründete Entwickelung des protestantischen Kirchengesanges und eine Bereicherung der Literatur in bibliographischer Beschreibung alter hymnologischer Werke mit Berücksichtigung der Dichter und Komponisten. Der Verfasser sucht nicht nur das bisher Bekannte zu grösserer Klarheit und Gewissheit zu erheben, sondern bietet auch durch eigene fleissige Studien ein reiches neues Feld, welches den Gesichtskreis erweitert und uns immer näher den wirklichen Zuständen bringt.

Die Schrift zerfällt in die Abtheilungen: 1. Die Einführung des deutschen Kirchengesangs in Basel. Hier wird besonders die Wirksamkeit der beiden Reformatoren Oecolampad und Zwingli in ausführlicher Weise behandelt und eine reiche Auswahl von Briefen und Aktenstücken mitgetheilt. 2. Die Psalmen nach französischen Weisen. Der Verfasser lässt es sich hier sehr angelegen sein das Dunkel, welches über Marot, de Beza, Calvin und Guil. Franc schwebt zu durchdringen und kommt zu den gleichen Resultaten, wie sie bereits in den Monatsheften (Jahrg. I, 155 und II, 140) fast auf gleiche Dokumente begründet, mitgetheilt worden sind. Die Untersuchungen Herrn Riggenbach's sind sehr ausführlich behandelt und ergänzen Manches, was in obigen Artikeln unerwähnt geblieben ist. 3. Die Zeit der nichtoffiziellen Gesangbücher. Sie umfassen hauptsächlich den Zeitraum des siebzehnten Jahrhunderts und ist auf die Verbreitung von Ambr. Lobwasser's Psalmen-Uebersetzung besonders Rücksicht genommen. 4. Die offiziell eingeführten Gesangbücher behandeln die im achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderte erschienenen Gesangbücher und die Wirksamkeit eines Joh. Jak. Spreng, Eman. Merian, Gellert u. a. Den Schluss bilden sechs Beilagen mit Briefen; Varianten der ältesten französischen Psalmenmelodien (mit Musiknoten); 30 Gesangbücher von 1634 bis 1798 und Nachträge zum Gesangbuche von 1854, nebst einigen biographischen Notizen über geistliche Liederdichter.

---

* Quittung über gezahlte Beiträge für 1871. 2 Thlr. erhalten von den Hrn. G. Rebling, J. Faisst, J. Rühlmann, Emil Mohr und der Seminardirektion in Tübingen.

* Für die Mitglieder liegt der Rechenschaftsbericht über das zweite Jahr 1870 bei.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.

Druck von Otto Hendel in Halle.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

III. Jahrgang. 1871.	Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr. Kommissionsverlag von T. Trautwein (M. Bahn), Berlin, Leipzigerstr. 107. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 9.

Ueber die acht, respektive zwölf Tonarten und über den Gebrauch der Versetzungszeichen im XVI. und XVII. Jahrhunderte nach Joh. Peter Sweelinck.

(Mitgetheilt von Rob. Eitner.)

Die Hamburger Stadtbibliothek besitzt die Kompositionsregeln von Sweelinck in zwei Manuscripten; das eine Manuscript ist eine Kopie der Sweelinck'schen Arbeit, doch in deutscher Sprache und das andere eine theilweise Umarbeitung von Joh. Adam Reincke vom Jahre 1670. Sweelinck legt seiner Arbeit den 3. Theil der Istituzioni harmoniche von Gioseffo Zarlino zu Grunde, und hat den grossen Vorzug vor Zarlino, dass er kürzer, klarer und präziser sich ausdrückt, so dass diese Arbeit eine der besten Quellen beim Studium der alten Theorie der Musik ist. Obgleich der niederländische Verein zur Beförderung der Musikgeschichte Willens ist das ganze Werk herauszugeben, so ist doch gerade das Kapitel über die Tonarten für uns so wichtig, dass ich mir die Erlaubniss erbeten habe, aus diesem Abschnitte das Wichtigste schon jetzt mitzutheilen. Nebenbei sei mir erlaubt, in Kürze den Streit über die Anwendung der Schlüssel und die Transposition bei den alten Gesängen zu berühren, um womöglich denselben hiermit abzuschliessen und allerseits zu einer gleichmässigen Notirungsweise anzuregen.

Von den vielen Gründen, die mich bewogen den Violinschlüssel in den drei oberen Stimmen vorzuschlagen, haben mich besonders zwei Einwendungen der Gegner belehrt, dass meine Bestrebungen

nicht den gewünschten Erfolg haben. Einerseits war es die Widerlegung, dass die Dilettanten durch die Anwendung der heute gebräuchlichen Schlüssel doch nicht zur Würdigung der alten Gesänge gelangen und andererseits die Berücksichtigung der Altstimme, deren Notirung im Violinschlüssel mehr unter, als in den fünf Linien zu stehen käme. Transponiren wir ferner die Gesänge, welche in der Chiavette stehen, in der bekannten Weise, so ist zwar die Klage über die Verdunkelung der Tonart nicht zutreffend, denn dieselbe lässt sich durch die Voranstellung der Originalschlüssel sehr gut erkennen, doch erreicht man meistentheils auch nicht den erwünschten Zweck, da die Lage der Stimmen dadurch sehr oft zu tief wird und bei der praktischen Ausführung doch wieder eine Transposition nöthig ist. — Bei der Mittheilung der weiterhin folgenden Notenbeispiele von Sweelinck habe ich deshalb die Originalhöhe beibehalten und die Schlüsselzusammenstellung sowohl nach dem Umfange der Stimme berücksichtigt, als eine Wahl getroffen, die einem Jeden geläufig sein muss.

Im siebzehnten Jahrhunderte gebrauchte man zwar, wie wir aus Reincke's Tractat ersehen, nur die drei C-Schlüssel und den Bassschlüssel und sollte man glauben, dass die Beibehaltung dieser Schlüssel durchweg das beste Verfahren wäre, wenn nicht auch hier die Stimmen das Notensystem bedeutend überschritten, und derselbe Fehler wie beim Gebrauche des Violinschlüssels entstände.

Als Entgegnung auf die vielfachen Irrthümer, welche in den verschiedenen Aufsätzen über die Wahl der Schlüssel und die Transposition der alten Gesänge zu Tage getreten sind, theile ich hier in wörtlicher Uebersetzung einige Sätze aus Heinrich Faber's „Ad musicam praticam introductio“ (Leucopetrae 1563, siehe Monatshefte II, 21) mit, aus denen sich ein Jeder selbst die Belehrung schöpfen kann:

Bogen H 1. Die Transposition ist die Entfernung des genannten Schlüssels von seinem eigentlichen Platze nach einem höheren oder niedrigeren. Und es geschieht deshalb, damit eine grosse Steigerung und Senkung der Noten in wenigen Linien zusammengezogen werden kann.

Regel.

In dem Masse wie der transponirte Schlüssel von seinem Platze aufsteigt, in demselben Masse steigt die folgende Note von ihrem Sitze herab. Und umgekehrt, so viel der Schlüssel herabsteigt, um so viel steigt die folgende Note. Aber beiläufig mag man an diesem Orte beobachten, dass der Schlüssel gemäss seiner Lage hinauf oder hinabsteigt, die Note jedoch so, wie es die Melodie verlangt. Die Transposition des Schlüssels kann man auch sehr leicht auf folgende Weise erkennen:

Vergleiche die beiden vor und nach dem Transpositionsschlüssel geschriebenen Noten und beobachte, in welche Schlüssel sie gesetzt

sind, so wirst du, wenn dir die musikalische Tonleiter wohl bekannt ist, sofort beim ersten Anblicke den Zwischenraum der Noten untereinander erkennen. Der Gesang wird aber meistentheils nicht in der Mitte, sondern am Anfange einer Linie transponirt; dann ist der Kustos genau zu beachten, wie er lautet, denn er wird den Platz der folgenden Note anzeigen:



Von der Transposition der Töne (Tonarten).

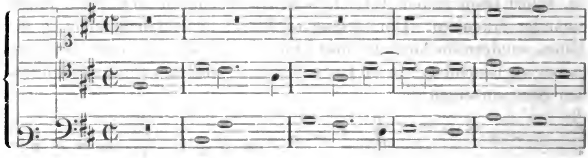
Bg. J 3. Wenn für den Gesang die genannten Schlüssel nicht ausreichen, sondern derselbe ein anderes Ende verlangt, so wird er unregelmässig oder transponirt genannt. Denn zuweilen werden die Gesänge von den Harmonisten nach Willkür entweder eine Quart oder eine Quint transponirt, damit ein zu tiefer Ton nicht die Skala überschreite, sondern vielmehr innerhalb der vorgeschriebenen Grenzen bleibe. Nun muss man aber wissen, dass die in die Quart transponirten Tonleitern *b-molles*, die in die Quint *h-durus* sind, und dass die siebente und achte (Tonleiter) nicht in die Quint transponirt werden können, obgleich sie auch selten die Quart zulassen. Und es ist kein Grund, warum man über die Tonart der transponirten Gesänge viel sorgen sollte, da man dieselben ohne Mühe wahrnehmen kann, wenn nur die vier Endtöne genau beachtet sind: re, mi, fa, sol. Denn jeder regelmässige oder transponirte Gesang gehört, wenn er von *d* ausgeht, zu dem ersten oder zweiten Tone, wenn er von *e*, zu dem 3. oder 4., von *f* zu dem 5. oder 6. und von *g* zu dem 7. oder 8. Tone.

Bg. D 3. Exemplum cantus ficti bmollaris. (Vorzeichnung von es, as.)



(NB. tonus primus um eine Terz transponirt. Die Vorzeichnung des ♭ fehlt, weil sie sich von selbst versteht und durch das as bedingt wird: f g as b c d es f.)

Bg. D 4. Exemplum cantus ficti ♮ duri. (Vorzeichnung von fis, cis.)



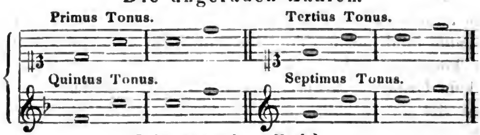


etc. schliesst mit cis. (tonus sextus.)

Die Erklärung der acht Töne nach Joh. Peter Sweelinck.

Alle ungeraden Tonarten, als der 1., 3., 5. und 7. Ton, haben die Quint unten und die Quart oben, während die geraden Tonarten, wie 2., 4., 6., 8., die Quart unten und die Quint oben haben.

Die ungeraden Zahlen.



Die geraden Zahlen.



Die Principal-Kadenzen jedes Tones werden in der untersten Quint und obersten Quart gemacht, ferner können sie auch in der Mitte der Quint gemacht werden (es ist nämlich zu wissen, dass die Quint in zwei Terzen getheilt werden kann).

Man kann ein Musikstück (Sweelinck sagt „alle Fugen") auf all den Tönen einer Tonart beginnen lassen, auf denen man eine Kadenz machen kann, doch der Endton (Schlusston) muss immer der unterste Ton der Quint sein.

Folgen die Beispiele in allen Tönen, in welchen auch angezeigt wird, wie hoch und tief jegliche Stimme gehen kann und wie man die Schlüssel zu jeder Stimme wählen muss.

Primus Tonus aus *D (la sol re)* mit seinen Principal-Kadenzen:





Die höchste Note des Diskants ist vom höchsten Tone des Alts gewöhnlich eine Quart oder Quint von einander entfernt.

Der Alt steht gewöhnlich eine Quart über dem Tenore.

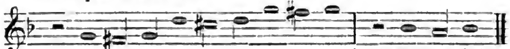
Die höchste Note des Tenors ist von der höchsten Note des Basses gewöhnlich eine Quart oder Quint entfernt und ebenso in der Tiefe. Etwas weiter auseinander ist kein „vitium".

Der Diskant und Tenor gehen eine Oktave auseinander, ebenso der Bass und Alt. — Der höchste Ton des Diskants bis zum tiefsten Ton des Basses mag ungefähr 19 oder 20 Töne umfassen.

Der Tenor ist die Stimme, welche den Ton (die Tonart) bestimmt, in welchem der Gesang „componirt" wird.

Beispiel zum ersten Tone, um eine Quart höher transponirt (♭mollariter aus *G* [*sol re ut*]).

Principal-Kadenzen.





NB. Obgleich die Mittelstimmen (Alt und Tenor) etwas ihre Oktave überschreiten, so ist dies weniger fehlerhaft, als wenn der Sopran und Bass zu hoch oder zu tief gehen.

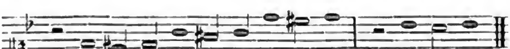
Der Primus Tonus ist von Natur nicht heftig, noch traurig, noch fröhlich, sondern lieblich und gehört zu der Art welche man „gravis et sententiosa" nennt.

Beispiel zum zweiten Tone ♮duraliter aus *D (la sol re)* mit seinen Principal-Kadenzen.





Beispiel zum zweiten Tone ♭mollariter aus *G (sol re ut)* mit seinen Principal-Kadenzen.





Secundus Tonus ist von Natur traurig, und eignet sich ganz besonders zu traurigen, kläglichen und einsamen Materien, welche alle Elendigkeit zu erkennen giebt.

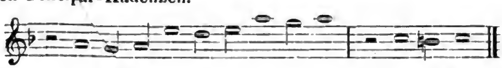
Beispiel zum dritten Tone *H* duraliter aus *E (la mi)* mit seinen Principal-Kadenzen, worin man sieht, dass die Kadenz anstatt ♮ *mi (h)* meist im *A (la mi re)* gemacht wird, auch die Kadenz auf *C (sol fa ut)* sehr gebräuchlich ist.



*) dies *d* fehlte.



Beispiel zum dritten Tone ♭mollariter aus *A (la mi re)* mit seinen Prncipal-Kadenzen.

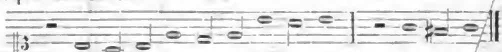






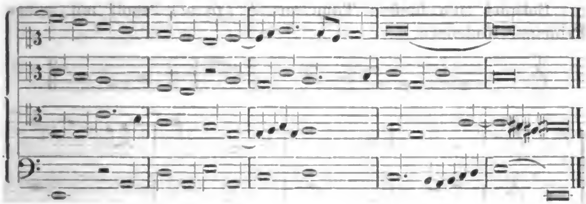
Der Tertius Tonus ist von Natur geneigt zur Lamentation und bewegt sehr zum Weinen und Klagen, deshalb wird er besonders zu solchen Materien verwendet.

Beispiel zum vierten Tone *H* duraliter aus *E (la mi)* mit seinen Principal-Kadenzen.



Anstatt der Kadenz auf *h* gebraucht man heutigen Tages die auf *A* und *C*.



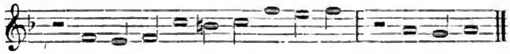


Beispiel zum vierten Tone ♭mollariter aus *A (la mi re)* mit seinen Principal-Kadenzen.



Der Quartus Tonus ist von Natur betrübt und daher wohl bei solchen Materien anzuwenden, welche Traurigkeit, „Stilligkeit", Ruhe, auch Schmeichelei, Betrug und „Amoreusigkeit" verlangen.

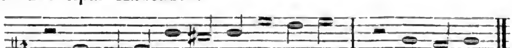
Beispiel zum fünften Tone aus *F (fa ut)* ♭moll mit seinen Principal-Kadenzen.





Der Quintus Tonus wird meistens mit der Vorzeichnung eines ♭ gebraucht, doch kann man ihn auch eine Quart tiefer transponiren nach *C (sol fa ut) H* duraliter.

Beispiel zum fünften Tone *H* duraliter aus *C (sol fa ut)* mit seinen Principal-Kadenzen.





Der Quintus Tonus ist von Natur gut zu gebrauchen zu Dankgesängen („Dankereyen") und besonders lustig zu singen.

Beispiel zum sechsten Tone ♭mollariter aus *F (fa ut)* mit den Principal-Kadenzen.







Beispiel zum sechsten Tone in *H* duraliter aus *C (sol fa ut)* mit seinen Principal-Kadenzen.







Der Sextus Tonus ist von Natur fröhlich, und eignet sich besonders zu solcher Materie.

Beispiel zum siebenten Tone *H* duraliter aus *G (sol re ut)* mit seinen Principal-Kadenzen.





Beispiel zum siebenten Tone ♭mollariter aus *C (sol fa ut)* mit seinen Principal-Kadenzen.



Der Septimus Tonus ist gut zu gebrauchen bei Materien, welche die Fröhlichkeit zu erkennen geben, ebenso bei Materien der „perturbation und wiederwertigkeit".

Beispiel zum achten Tone *H* duraliter aus *G* *(sol re ut)* mit seinen Principal-Kadenzen.



Beispiel zum achten Tone ♭mollariter aus *C (sol fa ut)* mit seinen Principal-Kadenzen.



Der Octavus Tonus ist von Natur besonders geeignet zu andächtiger und tiefsinniger Materie und daher zu geistlichen Gesängen am besten zu gebrauchen.

Beispiele zu den 12 Tönen *H*duraliter:



Hierauf folgen dieselben Beispiele mit der Vorzeichnung eines ♭ und um eine Quart erhöht.

Zwei Lautenbücher von 1536 und 1566.

Ein Newgeordent Künstlich Lau- | tenbuch, In zwen theyl getheylt. Der erst für die anfahenden | Schuler, die aus rechter kunst vnd grundt nach der Tabulatur, sich one | einichen Meyster darin zuüben haben, durch ein leicht Exempel dieser | punctlein . .. . wobin man mit einem yede finger recht greiffen | sol. Weyter ist angezeigt, wie mā die Tabulatur auch die Men- | sur, vñ die gantz Application recht grundtlich lernen vñ versteen sol. |

Im andern theyl sein begriffen, vil außerlessner kunstreicher stuck, | von Fantaseyen, Preambeln, Psalmen vnd Muteten, die von den hochberümb- | ten, vñ besten Organisten, als einen schatz gehalten, die sein mit sonderm fleiß auff | die Organistisch art gemacht vnd colorirt, für die geübten vnd erfarnen di- | ser kunst, auff die Lauten dargeben. Dergleichen vormals nie im | Truck, Aber yetzo durch mich Hansen Newsidler Lutinisten | vnd Bürger zu Nürnberg, offenlich (sic) außgangen. | Mit Röm. vnd Königk. Ma. frey- heit, in | funff iaren nit nach zu trucken, begnadet. |

kl. quer 4°. Exemplar kgl. Bibl. zu Berlin.

2. Blatt: Druckprivilegium „Wir Ferdinand von Gottes genaden" etc. gez. Wien den 15. Mai 1535 (in Worten). Rückseite: „Dem gütig n Leser glück vnd hayl." 1½ Seiten.

Bl. 3 Rücks. „Wie sich erstlich einer zu Lauten | schicken, vnd die bezeichneden buchstaben darauff leren sol." | etc. Text.

Bl. c III beginnen die Regeln mit Beispielen.

Bl. d. III Rücks. Folgen Lieder für Laute allein (2stimmig).

Ich klag den tag.
Mein hertz hat sich mit lieb verpflicht.
Zart schöne fraw gedenck vnd schaw.
Entlaubt ist vns der walde.
Mag ich vnglück nicht widerstan.
Ein guts hoff tentzlein für ein schuler.
Der hupff auff.
Der vorig tantz auf ein ander art gesetzt.
hupff auff.
Nach willen dein.
Von edler art.

(Jetzt folgen noch einige weit und breit bekannte Lieder, „die sich am besten lernen da sie jeder kennt.")

Mein einigs A.
Zucht ehr vnd lob.
Tröstlicher lieb.
Ach lieb mit leid.
O weiblich art.
Wol kumpt der May.
Ach hilff mich leid.
Lamora Isaac. (ohne Textangabe.)
Alexander agricola. (ohne Textangabe.)
Alexander der ander theyl.
Hie folgt der Tannernack.
Ich stund an einem morgen.

Dreistimmig:

Ich klag den tag.
Der hund mir vor dem liecht umb gat.
In liebes brunst.
Lieb meidlein gut, was hast im mut.
Elslein liebes Elslein mein.
Zart schöne fraw.
Ach lieb mit leid.
Nie noch nimmer.
Von edler art.
Nach willen dein.
Mein einigs A.
Tröstlicher lieb.
Jetzt scheyden pringt mir schwer.
Mein hertz hat sich mit lieb verpflicht.
So wunsch ich jr eine gute nacht.
Nur nerrisch sein ist mein monier.

In rechter lieb und trew.
Wol kumbt der May.
Freundtlicher gruss, mit buss.
Ach vnfall wes zeihest du mich.
Was wirt es doch des wunders noch.
Ach Gott wem soll ichs klagen, das heimlich leiden mein. *W. Gräfinger.*
Die prünlein die da fliessen.
An der nacken op den Rhin.
Ach meidlein rein, ich hab allein, mich dir eigen ergeben.
Lamora Isaac (ohne Textangabe).
Benedictus (ohne Textangabe).
Adiu mes amours.

(Jetzt folgen liedlein, „die erst newlich vnd gantz new gemacht.")
Wan ich lang klag, alle tag, vnd grüm mich ser, hab nichts dest mer.
Kunt ich schön reines werdes weyb.
In diser welt hab ich kein gelt.
On tugent freyd die leng nit wert.
Wer wenig behelt, vnd vil verthut.
Sie ist mein glück, wenn ich mich schick.
Lieb ist subtil, fürt gferlich spil.
Die fassnacht solt ich hoch auff springen.
Mir würt vntrew getheylet mit.
(„Hie enden sich die newen liedlein. Ich hab keins colerirn wöllen, dan sie sind an in selbs gut, wie sie in noten sthen.")

(Hie folgen etlich Preambeln. Bl. s III.)

4 Preambel. Welscher tantz: Wascha mesa. etc. (Tänze, 10 Nrn.) Bl. x II. Ich gieng wol bey der nacht.

1 Preambel. x III Rücks. Fehlerverbesserung. x IV Schluss: Text „75 stuck vnnd nur ein auss geklaubter Khern" etc. Darunter: „Getruckt zu Nurmberg bey Johann Petreio, durch angebung vnd | verlegung, Hansen Newsidler Lutinisten, bürtig von Pressburck | jetzt bürger zu Nurmberg. Anno Tausent funff | hundert vnd sechs vnd dreissig. |

Register 3 Seiten, letzte Seite leer.

Der ander theil des Lautenbuchs. | Darin sind begriffen, vil außerlesner kunstreycher stuck von Fanta- | seyen, Preambeln, Psalmen vnd Muteten, die von den hochberümbten vnnd besten | Organisten, als einen schatz gehalten, die sein mit sonderm fleiß auff die Orga- | nistisch art gemacht vnd coloriert, für die geübten vnnd erfarnen di- | ser kunst, auff die Lauten dargeben. Der- gleichen vormals nie im | Truck, aber yetzo durch mich Hansen Newsidler Lutinisten | vnd Bürger zu Nürnberg, offentlich außgangen. |

Mit Röm. Keys. vnd Königk. Ma. etc. (wie im 1. Theile).

kl. quer 4°. Druckerprivilegium (dasselbe wie im 1. Thl.)

A II Rücks. „Zu dem Leser."

A III „ beginnen die Stücke, numerirt:

Nr.
1. Ein seer guter Organistischer Preambel.
2. Trium si ascendero.
3. Disant adiu madame.
4. Harraytre amours.
5. Trium *A. Brumel.* Mater patris.
6. Lastangeta.
7. *Joss quin.* La plus te plus.
8. *Compere.* Medobt.
9. *Ghiselin.* Tus Biens.
10. Ein gut trium, mit schönen fugen.

(Jetzt folgen Stücke ohne Zusätze vom Arrangeur.)

11. *Ghiselin.* Vostrea Jamais.
12. *Joss quin.* La Bernardina.
13. *Alexander Agricola.* Jay vien ahur.
14. *Ghiselin.* Jay pris amors.
15. *Jo. Ghiselin.* La alfousina.
16. *Compere.* Mess pensees.
17. *Ghiselin.* Fauus distillans.
18. *Henricus Isaac.* Tartara.
19. *Ghiselin.* Juli amors.
20. *Jacobus Obrecht.* Si sumpsero.
21. *Alex. Agricola.* Ave sanctissima. 1. Thl. Nr. 22, 2. Theil.
23. *Hainricus Finck.* Si dormiero. 1. Thl. Nr. 24, 2. Theil.
25. *N. Croen.* Ecce video celos apertos. der dritt theil.
26 *Paulus Hoffhamer.* Tauer nack.
27. *Jac. Obrecht.* Ander nacken vp dem Rhin.
28. *Alex. Agricola.* Ander nacken vp dem Rhin.
(„Hie folget ein stuck, das hat zwen theil, vnd wirt von den alten singern der Alexander genannt, vnd ist sehr fast kunstreich, vnd sein fast schier alle clausen der Musica darin begriffen, ist auch seer gerad vnd scharpff colorirt, mit der aller besten Organistischen coloratur oder laiflein" etc.)
29. *Alex. agricola.* Der erste theil. Nr. 30, der ander Theil.
(„Hie folgen etliche gute psalmen mit vier stimmen, Sie vrzeigen sich aber nur mit zwey vnd dreyen stimmen, das macht jhr grosse kunst, vnd die schöne fug die darin sind.")
31. *Andreas de Sylva.* Letatus sum. 1. pars Nr. 32. 2. pars.
33. *Joss quin de press.* Memor esto. 1. p. Nr. 34. 2. p.
35. *Antonius brumel.* Laudate dominum de celis. 1. p. Nr. 36. 2. p.
37. *Joss Quin.* Adiu mes amours.
38. *Jo. muton.* Sancta trinitas.
39. *Joss Quin.* Plus mültz regres.
40. *Joss Quin.* Cum sancto spiritu.
Jetzt folget Preambel oder Fantaseye von H. Newidler gemacht: Nr. 41.
Folgen einige Lieder, die am meisten im brauch sind.
42. Von edler art.
43. Tröstlicher lieb.
44. Mein fleys vnd mühe.
45. Ach lieb mit leid.
46. Mein einigs A.
47. Die prünlein die da fliessen.
48. Was wirt es doch des wunders noch.
49. Ach vnfal wes zeigstu mich.
50. Mile regretz.
51. Mein hertz allzeyt hat gross verlangen.
52. *Jac. Obrecht.* Si dedero.
53. Nach willen dein.

Bg. Gg II: Korrektur. III: Register.

Letztes Blatt: Getruckt zu Nurnberg beim Petreio, durch | verlegung Hansen Newsidlers Lutinisten. | Anno 1536.

Rückseite: Abbildung der Laute.

NB. Die Notirung der Piecen besteht in Buchstaben und Zahlen. Der Buchstabe giebt den Griff an und die Zahl die betreffende Saite der Laute. Die Laute ist mit 6 Saiten bezogen und jede Saite hat acht Griffe.

IL | PRIMO | LIBRO | INTABVLATVRA | DI LIVTO | DI MELCHIOR NEYSDLER (sic.) | Alemano, Sonatore di Liuto in Augusta, | oue sono Madrigali, Canzon Francesi, | Pass 'e mezi, Saltarelli & alcuni | suoi Ricercari, Nouamēte | da lui posti in luce. (Gardano's Wappen.) In Venetia appresso di Antonio Gardano. | 1566. |

In hoch 4°. Exemplar kgl. Bibl. zu Berlin. Dedic. Signor Gio-

vanni Langnaver Patritio Augustano, mio Sign. osseruandiss. Gez. vom Autor, hier Neysidler gedruckt. Paginirt von I—XXXVIII.

Enthält 8 Madrigali zu 4 Stimmen,
8 Canzoni francesi zu 4 Stimmen und
8 Pass 'e mezi, Saltarelli und Ricercari.

IL SECONDO LIBRO etc. Titel genau wie zum 1. Buche, nur steht statt „Madrigali" — Motetti — und statt „Neysdler" — Neysidler. — Dedic. Melchior Linck, Partrizier zu „Augustano". Gez. vom Autor ohne Datum. Paginirt von I—XXXXVIII. Enthält 9 Motetti. 6 Canzoni francesi. 4 Pass 'e mezi e saltarelli und 4 Recercari. Ein Autor ist nirgends genannt.

NB. Die Notirung der Piecen ist auf einem Notensysteme von 6 Linien mit eingezeichneten Zahlen und darüber stehenden Werthzeichen, wie bei der Orgeltabulatur, ausgeführt.

LINDNER (Ernst Otto), Geschichte des deutschen Liedes im XVIII. Jahrhundert. Nachgelassenes Werk. Herausgegeben von Ludwig Erk. Mit LXXXIII musikalischen Beilagen. Leipzig 1871. Breitkopf und Härtel. gr. 8°. XVI, 144 und 167 Seiten.

Lindner konnte man mit Recht ein lebendiges Konversations-Lexikon nennen. Er hatte sich fast in allen Künsten und Wissenschaften herumgetummelt. Ende der dreissiger Jahre wegen demagogischer Umtriebe von der Breslauer Universität entfernt, wandte er sich dem Zeitungs-Literatenthum zu und fand dabei hinlänglich Gelegenheit seine vielseitigen Anlagen zu verwerthen und Zeit genug, wie ein Schmetterling von jeder Kunst und Wis enschaft das Süsse und Angenehme zu kosten. Seine hinterlassene umfangreiche Bibliothek bietet das bunteste Bild dar und seine zahlreichen Notizen in den Werken selbst geben Zeugniss von seinem nie rastenden Geiste. Politik, Musik, Sozialismus, Dichtkunst, Philosophie, Philologie, Kritiken aller möglichen Fachwissenschaften, Musikgeschichte, in all diesen Fächern arbeitete er und wollte darin etwas leisten.

Die Schattenseite eines solchen Treibens konnte nicht ausbleiben und gab allem seinem Schaffen den Stempel des Dilettantenhaften, dem man zwar eine gewisse Achtung nicht versagen konnte, dem aber eine einheitliche Grösse und Vollkommenheit vollständig abging. Das vorliegende Werk vollendete er kurz vor seinem Tode, man kann sagen, er schloss damit sein Leben ab, denn nach dem letzten Federstriche legte er sich aufs Krankenlager und hauchte binnen kurzer Zeit sein Leben aus.

Sowohl die Anlage als die Ausführung des Werkes verräth durchweg den geistreichen Dilettanten, der mit gewandter Feder und grosser Belesenheit ein Stück aus dem Zusammenhange der Geschichte herausreisst und mit dem ihm eigenen Sarkasmus ausstattet, wozu ihm der Stoff und die schwächliche Periode hinreichend Gelegenheit bietet. Schon der Titel des Werkes entspricht sehr wenig dem Inhalte desselben, denn wir werden ohne Vorbereitung — man müsste gerade die sarkastischen und absprechenden Urtheile Joh. Matheson's über die Arie und die Ode dafür halten — mit einer Sammlung Quotlibets (1733) bekannt gemacht, die

einestheils mit dem deutschen Liede sehr wenig gemein haben, anderntheils einen üblen Begriff von der damaligen Tonkunst geben. Von einer Darstellung der Entwickelung des deutschen Liedes, wie es aus den Leistungen früherer Jahrhunderte entsprungen ist und sich durch die Jammerzeit des achtzehnten Jahrhunderts bis zu Mozart und Schubert entfaltet hat, nach alle dem sucht man vergebens in dem Buche, und so wie es plötzlich mit 1736 (Sperontes singende Muse) beginnt, so versiegt es mit dem Jahre 1783, mit einem ganz unbedeutenden Vertreter dieses Zweiges der Musikliteratur. Was in den 47 Jahren an deutschen Liedern und Oden erschienen ist, wird umständlich und auch mit genügender Vollständigkeit erwähnt, kritisirt und gründlich herabgewürdigt, so dass man wenig Lust verspürt, sich eingehender mit der „Wassersuppen"-Musik, wie sie der Verfasser nennt, vertraut zu machen. Den Herausgeber, Herrn Ludwig Erk, können wir in keiner Weise verantwortlich machen, und hat sich derselbe auch wohlweislich gehütet irgend etwas hinzuzusetzen, ausser kleinen Verbesserungen und Anmerkungen einiger Quellenwerke, in denen man über den Gegenstand besser benachrichtigt wird.

Abstrahiren wir von alle dem und nehmen das Werk so wie es ist, als Bruchstück einer in sich abgeschlossenen Periode, die vorangehen musste, um einem Mozart das Feld zu ebenen, so ist das Werk neben der beredten und fliessenden Sprache und einiger recht gelungenen Episoden, wie die über die Romantiker in der Dichtkunst, schon deshalb anerkennenswerth, weil es eine Zeit mit Ausführlichkeit behandelt, über die man sonst gern hinweggeht, da sie die schwächste Periode in der Musikgeschichte ist. Die umfangreiche Beispiel-Sammlung, nebst den Abdrücken vieler Vorreden, die zwar an Langweiligkeit ihres Gleichen suchen, setzt uns allein schon über die Nothwendigkeit hinweg, das massenhafte Material im Originale zu studiren, und so füllt das Werk eine Lücke aus, wozu sich schwer ein anderer Geschichtsschreiber gefunden haben würde.

Os Musicos Portuguezes. Biographia-Bibliographia por Joaquim de Vasconcellos. Porto 1870. 2vol. in 8°. Preis 6 Thlr. Zu beziehen durch A. Asher in Berlin, Unter den Linden Nr. 11.

Dieses wichtige Werk enthält mehr als 400 Biographien portug. Musiker, von welchen kaum der fünfte Theil in Fétis' Biographie des musiciens zu finden ist.

L. LIEPMANNSSOHN in Paris, 11 rue des Sts.-Pères. Catalogue Nr. XXXIII, de livres relatifs a la musique de grandes partitions et d'une riche collection d'ancienne musique de chambre en partie de la plus grande rareté. Der Katalog enthält 1141 Nrn. ganz auserwählter Werke, sowohl praktische wie theoretische aus alter und neuer Zeit. Bestellungen sind durch jede deutsche Buchhandlung zu machen und da Herr Liepmannssohn über Leipzig expedirt, so ist der Portozuschlag nur sehr gering.

* Von Tayer's Biographie Beethoven's ist soeben der 2. Band erschienen: Berlin, W. Weber. 8°. VIII und 416 pp. 2 Thlr.

* Quittung über gezahlte Beiträge für 1871. 2 Thaler erhalten von den Herren Krause und Bethge jun. (4 Thlr.)

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.

Druck von Otto Hendel in Halle.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

III. Jahrgang. 1871.	Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr. Kommissionsverlag von T. Trautwein (M. Bahn), Berlin, Leipzigerstr. 107. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 10.

Ueber die Musik der byzantinischen Kirche

von Prof. Dr. Schafhaeutl,
Akademiker und Conservator.

Seit Decennien haben unsere musikalischen Archäologen in Frankreich und Deutschland alle ihre Kräfte zur Geschichte und Wiederherstellung des römischen oder gregorianischen Chorals aufgeboten; dem Kirchengesange der byzantinischen Kirche dagegen, der älteren, einst mit der römischen nur eine Gesammtkirche bildend, keine oder nur oberflächliche Aufmerksamkeit geschenkt.

Indessen, die Wiege der christlichen Kirche ist der Orient, und auch der Ritus der christlichen Kirche stammt in seinen Elementen aus dem Oriente.

Der Psalmengesang David's ging natürlich in die christliche Kirche zu Jerusalem über, und von dieser verbreiteten sich die Christengemeinden und ihre Riten und Gesänge über den grössten Theil der Erde. Paulus und Silas sangen im Kerker zu Philippi um Mitternacht Gott ein Loblied „und es horchten auf sie die Gefangenen.“ Im Briefe des h. Paulus an die Epheser V. 18. 19, ermahnt er, voll des h. Geistes zu sein, singend Psalmen, Hymnen, geistliche Lieder.

Wir haben schon hier die drei Hauptformen des Gesanges, welche sich bis in unsere Zeit herauf erhalten haben.

Auch die geistliche Musik kam aus dem Orient. Sie war Gesang und zwar orientalischer Gesang. Man singt im Oriente noch heut zu Tage und zwar ausschliesslich einstimmig, da man unsere Har-

monie und ihre Intervalle nicht kennt, und wo man sie kennt, nicht benützen will.

Noch in der letzten Zeit sagt ein byzantinischer Schriftsteller über Kirchenmusik: Die europäische Musik ist wissenschaftlich begründet, harmonisch ergötzend, fröhlich und ermunternd, dagegen die türkische und unsere byzantinische Kirchen-Musik, so wie die altgriechische, ist melodisch, Betrübniss oder Reue erweckend und pathetisch (affektvoll!).

Auch der erste Kirchengesang der Byzantiner war orientalisch und ist es noch, obwohl sie natürlich viele Namen aus den antiken griechischen Musiklehren genommen haben. Die Byzantiner bezeichnen gegenwärtig ihre Kirchentöne nur mit den Zahlen 1. 2. 3. 4., haben aber aus der alten griechischen Musik noch das Wort plagal entlehnt.

Aber ihre Plagaltöne haben von den alten griechischen nur den Namen; denn alle ihre Plagaltöne haben eine andere Entfernung von den Authentischen, als die der alten Griechen und als die bei uns.

In einigen alten Anweisungen zur byzantinischen Musik finden sich auch noch die Ländernamen der alten Griechen, welche an den Ursprung der verschiedenen Melodieformen erinnern sollen; allein diese Ortsnamen folgen auch da in einer anderen Ordnung aufeinander und in mehreren Anleitungen sind auch die ursprünglichen Namen entstellt. In einer Anweisung aus dem Jahre 1695 ist die Reihenfolge der Tonarten folgende:

Dorisch Hypodorisch, Lydisch Hypolydisch
Phrygisch und Hypophrygisch, Milesisch (von Milet)
und Hypomilesisch.

Der letzte Kirchenton heisst hier Milesisch und sein Sohn, wie ihn die Anweisung nennt, Hypomilesisch; allein Villoteau glaubt, dass der Name Milesisch eine Korruption des Wortes mixolydisch sei.

Merkwürdig ist, dass von der Beschaffenheit, der Struktur der Scala, in welcher sich die byzantinischen Melodien bewegen, in keiner der alten Anweisungen auch nur eine Erwähnung geschieht. Man setzt diese Scala natürlich als bekannt voraus und sie war gewiss nur die damals übliche Scala der Byzantiner und Türken überhaupt. Dass in dieser byzantinischen Scala jedoch chromatische und auch Vierteltöne angewendet wurden, davon geben ihre musikalischen Zeichen in n ältesten Anweisungen zum Kirchengesange einen unumstösslichen Beweis.

Fétis glaubte die Entdeckung gemacht zu haben, dass die Neugriechen ihre Kirchenmusik von den Kopten angenommen haben, und dass uns in ihren Gesängen die verlorene Musik der alten Egyptier vollständig überliefert worden seien. Namentlich stützt er

sich auf die Aehnlichkeit der Notenzeichen der Neugriechen mit jenen der demotischen Schrift der alten Egyptier. Kiesewetter dagegen giebt sich alle mögliche Mühe, Fétis zu widerlegen; allein Fétis ist wenigstens darin ganz im Rechte, dass er der neugriechischen Kirchenmusik einen orientalischen Ursprung zuschreibt; denn unter den neugriechischen Dichtern und Musikern selbst ist noch gegenwärtig die Frage streitig, ob ihre Kirchenmusik hellenisch, asiatisch oder arabisch sei. Einer der neugriechischen musikalischen Schriftsteller *Philoxenes* 1859 erklärt sich unumwunden, dass die neugriechischen Musiker ihre Musik von den Arabern entlehnt hätten.

In einer Anleitung zur byzantinischen Kirchenmusik von Emmanuel Kalos aus dem Jahre 1698 wird gesagt, „dass der König Ptolemaeus den Kirchentönen ihre Namen gegeben habe, nach den Ländern wo sie erfunden worden seien."

Unter den macedonisch-griechischen Herrschern über Egypten ist ein einziger Ptolemaer als Musiker bekannt, der auch in der Geschichte unter dem Namen Auletes (Flötenspieler) auftritt, selbst um den Preis als Flötenspieler rang, und endlich im Jahre 51 vor Christus sich selbst vergiftete. Zarlino nennt den Johannes Chrysostomus aus Damascus unter dem Namen Johannes Damascenus, welcher als der grösste Kirchenvater des 8. Jahrhunderts bekannt, die Notirung der byzantinischen Musik erfunden habe. Gewiss ist, dass der Heilige für seine Kirche Hymnen und Oden dichtete, welche alles übertreffen, was vor ihm und auch nach ihm in dieser Art heiliger Poesie geleistet worden ist. Johannes Damascenus lebte zuletzt im Bergkloster Saba bei Jerusalem. Zarlino hat dies wahrscheinlich von griechischen Sängern gehört, deren sich damals viele in Italien befanden; denn auch die neuesten griechischen Schriftsteller über Kirchenmusik leiten ihr System von Johannes her und erzählen, dass dieses System von den Zeiten des Johannes Damascenus an durch auf ihn folgende griechische Musiker noch fünf Veränderungen und Verbesserungen durchgegangen habe.

Wenn auch alle alten griechischen Anleitungen zum Gesange nichts von der Scala sagen, so sind dennoch, wie schon bemerkt, ihre Zeichen für sogenannte Vierteltöne hinreichender Beweis, dass sie sich orientalischer Tonleitern bedienten, und noch mehr die Annahme der neugriechischen Musiker selbst, dass sie ihre Musik, wie so eben gesagt, von den Arabern entlehnt hätten. Villoteau, der Schriftsteller der neuesten Zeit, der den byzantinischen Gesang unter Anleitung des ersten Sängers der griechischen Patriarchalkirche zu Kairo studirt hatte, sagt selbst: „es scheine ihm, die Scala der Neugriechen habe eine Verwandtschaft mit der der Araber, obwohl ihm, wie er sagt, kein Instrument zu Gebote stand, sich von seiner Annahme auch durch Vergleichung zu überzeugen. Wer

übrigens nur einigermassen ein gebildetes musikalisches Ohr besitzt und je Griechen, überhaupt Morgenländer gut singen gehört hat, dem wird es sogleich zur Gewissheit werden, dass er es hier mit andern Intervallen zu thun habe, als mit denen unserer aus der Harmonie theoretisch und zum Theile praktisch entwickelten Scala.

Mit der Erfindung der sogenannten Harmonie, mit der Umwandlung der dissonirenden grossen Terz in ein harmonisches Intervall zu $^4/_5$, ist unser Gesang allmälig ein so ganz anderer geworden, unser musikalisches Gefühl und unser musikalisches Ohr so ganz anders gewöhnt worden, dass es auch die Möglichkeit verloren hat, einen Urgesang, der sich nicht in unsern harmonischen Intervallen bewegt, auch nur zu begreifen. Wir singen immer nur harmonisch, in unserm modernen Sinne gesprochen, daher z. B. die schönste sogenannte Harmonie der Alten, die Quarte, für uns eine hervorragende Dissonanz geworden ist. Auch unsere Melodien sind nur gebrochene Akkorde und wir hören schon im Geiste den harmonischen Akkord zu jeder Note, aus welchen wir unsere Melodie zusammensetzten. So kommt es, dass ein orientalischer, ja selbst südlicher Naturgesang einem modernen abendländischen musikalisch gebildeten Ohre sehr häufig ein wahrer Greuel wird. Ich muss übrigens bemerken, dass natürlich, wie dies bei uns der Fall ist, nicht jeder Sänger in den orientalischen Kirchen gut singt, und dass man auch im Oriente eben so viel falsch singen hört als bei uns am Altare; da, wie sich wohl von selbst versteht, nicht jeder gute Geistliche auch ein guter Musiker ist, oder musikalisches Gehör besitzt.

Bei den Orientalen ist indessen hier wie überhaupt Alles feststehend, so auch die Gewohnheit, die weltlichen und die geistlichen Melodien nicht nach Noten, sondern nach dem Gehöre einzulernen. Die Bemerkung des orientalischen Missionärs Goar in seinem Euchologium (Anfang des 13. Jahrhunderts) deutet schon darauf hin. Selten, sagt er, singen die Griechen aus Büchern auf dem Pulte, noch seltener dirigiren oder ordnen sie den Gesang nach ausgeschriebenen Noten, was auch Abt Gerbert erfuhr und worüber Abt Vogler, nach seinem Besuche in Afrika, recht guten Aufschluss giebt.

„Tradition“ sagt er, ist weit zuverlässiger als Notirkunst. Welche Mühe gab ich mir Monate lang in Afrika, um irgend eine Notirkunst auszuspähen! Mein Araber (Lazzoly), als Sauvegarde vom Kaiser von Marokko mir zur Sicherheit mitgegeben, der so viele afrikanische Melodien auswendig konnte, und mit der vierseitigen Gittith (einem ursprünglich hebräischen Instrumente) akkompagnirte, konnte keinen Aufschluss liefern. — Mein Koch, der Jude Aaron, der nicht nur arabisch, sondern auch spanisch, englisch, dänisch, schwedisch sprach, war mein eigentlicher Spürhund, so lang ich auf die Notirkunst Jagd machte. Endlich aber entzifferte ich durch Lazzoly, doch mit

Beihilfe des Drogmann Aaron und eines berühmten muhamedanischen Tonkünstlers, der sich selbst, ohne Rezensent zu sein, den Meister der Meister nannte, dass die Afrikaner unter Noten die Verse des Liedes verstehen. Diese Bemerkung, dem Scheine nach sehr schwankend, war beinahe die Wichtigste während meiner ganzen Entdeckungsreise, und ich abstrahirte endlich folgenden Schluss: die Tradition ist zuverlässiger als die Notirkunst. Denn, 1) die Tradition ist nicht das Werk eines einzelnen Menschen, sondern einer ganzen Nation. 2) An einer einzigen Melodie lernt jeder, nach Lazzoly's Bericht, wenigstens 3 Monate. — Menschen, die harten Begriff zum Auswendigbehalten haben, vergessen auch desto schwerer.

Man hält sich sclavisch an die Verse fest, und bei der grossen Simplicität der selbstständigen Melodien kann sich kein Sänger von der notirten Poesie trennen, noch weniger durch melodische Auswüchse irre geführt werden.

Von der, durch die Uniformität bewährten Authenticität mehrerer arabischen Melodien, die ich in Afrika gesammelt hatte, fand ich in Berlin bei einem türkischen Minister die gewünschte Gelegenheit, mich genau zu überzeugen. Ich spielte ihm diese Gesänge auf dem Fortepiano vor, und wie genau kannte er sie! Wie weit ist nun Konstantinopel von Marokko entlegen! Wo existirt jetzt die mindeste Verbindung zwischen Asien und Afrika. Wie hätte er aber sie so behend wieder erkennen, und ihre Namen angeben können, wenn diese selbstständigen Melodien nur im mindesten wären alterirt gewesen? Es folgt also hieraus, dass diese uralten Melodien von undenklichen Zeiten her blos durch Tradition sind rein und unversehrt erhalten worden, weil keine Notirkunst sie mit ihren Klexen besudeln, weil keine eigenmächtige Abänderungssucht sie verunstalten konnte." So weit Vogler.

Die Griechen besitzen wohl seit dem 8. Jahrhunderte liturgische Bücher mit Notenzeichen, allein ins Leben, in die eigentliche Praxis sind sie im Allgemeinen nicht eingedrungen, und die meisten griechischen Sänger haben ihre Melodien blos durch Tradition erhalten und dem Gedächtnisse eingeprägt.

Da indessen trotz alles Strebens nicht jeder zu einem guten Sänger umgebildet werden kann, da die griechische Scala eine andere ist als unsere gegenwärtige harmonisch-gebrochene, so ist es leicht einzusehen, dass der griechische Kirchengesang, auch wenn er gut vorgetragen wird, was in der neuesten Zeit immer seltener geschieht, für ein nach unserer Harmonie gebildetes Ohr fremdartig klingen müsse, und dass er, wie nicht selten, schlecht vorgetragen, für ein solches Ohr selbst abscheulich klingen müsse, um so mehr, da auch der alte Kirchengesang der Griechen immer mehr und mehr zu degeneriren anfängt, weil nur die wenigsten Priester und Sänger der

griechischen Kirche theoretisch gebildet sind und selbst die moderne Notenschrift der Griechen nicht oder nur unvollkommen verstehen. Dass der gute Gesang der früheren Byzantiner seinen eigenthümlichen Reiz gehabt haben müsse, davon geben gebildete musikalische Schriftsteller unzweideutige Zeugnisse. Z. B. der Hausprälat am päpstlichen Hofe und Sekretär im Kardinalskollegium Joh. Bapt. Doni, gestorben 1669, von dem Baini in seinem Werke über Palestrina sagt: er war ein ausgezeichneter Lautenspieler und in allen Fächern der schönen Literatur vollkommen bewandert, zugleich ein ausgezeichneter Theoretiker und musikalischer Schriftsteller überhaupt — lobt den Kirchengesang der Griechen ausserordentlich. Er rühmt den Erzbischof von Imbro und erzählt, er habe griechische Kantoren gekannt, welche ihre Gesänge sogar mit portamento di voce und einer bei uns ganz ungewöhnlichen Grazie vorgetragen haben, durch welche man auch unsere profanen Gesänge bereichern könnte.

Doni war durchaus Sänger noch im alten und selbst byzantinischen Sinne des Wortes, nach welchem im Vortrage selbst der Hauptzauber des Gesanges liegt und eigentlich immer liegen wird, sobald man sich anders aus dem konfusen Instrumentalgetöse unserer neuesten Zeit herausgewickelt haben wird, um wieder zu dem eigentlichen Gesange seine Zuflucht zu nehmen. Doni war deshalb auch kein besonderer Verehrer des zu seiner Zeit gerade Mode gewordenen Kontrapunktes — er nannte ihn einen Feind der Musik, und da hatte er als Sänger κατ' ἐξοχήν wohl insofern recht, als bei mehreren rivalisirenden und zugleich ertönenden Stimmen der ausdrucksvolle sängerische Vortrag der einen Stimme durch die andere verdeckt oder gar unmöglich gemacht wird. Die Monodie, eigentlicher Gesang einer einzigen Stimme war, wie bekannt, in der That durch die niederländischen Komponisten so aus dem künstlerischen Leben verdrängt worden, dass man selbst bei den ersten singenden dramatischen Versuchen das leidenschaftliche Gefühl eines einzigen Individuums musikalisch gar nicht anders als wenigstens vierstimmig auszudrücken und zu komponiren vermochte. Wenn ein Individuum auf der Bühne seine Liebesschmerzen vortragen wollte, so bedurfte er dazu noch wenigstens dreier anderer Stimmen und diese übrigen drei Stimmen mussten deshalb hinter der Koulisse die eigentliche musikalische Ergänzung bilden. Nur mit unglaublicher Mühe machte sich der Sologesang wieder aus den Fesseln des Kontrapunktes los. Gerade als Doni, der den Verfall des ausdrucksvollen Gesanges so sehr beklagte, starb, wurde Pistochi geboren, der Vater des selbstständigen herrschenden höheren Gesanges, der endlich durch Farinelli seine höchste Entwickelung und Entfaltung erfuhr. In der gegenwärtigen Periode des in einer ewigen Wellenbewegung fortschrei-

tenden Geschmackes ist selbst die Idee dieses höheren Gesanges verloren gegangen und der Sologesang verliert sich allerdings nicht mehr so leicht in einem kontrapunktlichen, in jedem Falle regel- und kunstgerechtem Gewebe, sondern in ein betäubendes Instrumentalgetöse.

Zur Erfassung orientalischer Melodien ist vor Allem nöthig, dass man sich mit den Tonleitern der Orientalen und ihrer Wirkung auf das Ohr vertraut mache. Die Orientalen bedienen sich, wie bekannt, kleinerer Intervalle als wir, der sogenannten Viertelstöne. Kiesewetter verlacht den Versuch in Viertelstönen zu singen und hält ihren Gebrauch überhaupt für sehr schwer oder gar unmöglich. Die Stärke des verdienstvollen musikalischen Historikers liegt übrigens nirgends weniger als im praktischen und namentlich im akustischen Theile der Musik, und ich brauche hier nur an seine Experimente zu erinnern, durch welche er in Verbindung mit seinem Freunde Marx in allem Ernste nachzuweisen versuchte, dass die Hälfte einer irgend ein musikalisches Intervall gebenden gespannten Saite nicht genau die Oktave des Tons der ganzen Saite gebe.

Um eine orientalische Scala dem Ohre verständlich wieder zu geben, (denn durch Zahlen erhält auch der geübte Geist kein klares Bild von Intervallen, an welche sein Ohr nicht gewöhnt ist) besitzen wir kein anderes Instrument als unsere Geigeninstrumente. Allein da auf dem Griffbrette desselben durchaus kein sicheres Merkmal gegeben ist, um einen Ton, welcher der gewöhnlichen lebenslang geübten Skala fremd ist, immer wieder mit Bestimmtheit auffinden und ihn auch einem Anderen wieder findbar machen zu können, so sann ich auf ein Instrument, das es möglich machte, alle möglichen Scalen dem Auge und dem Ohre zugleich nach Belieben vorzuführen. Ich wählte dazu vor der Hand die Guitarre, machte aber zu meinem Zwecke das eigentliche Griffbrett der Guitarre durch eine volle Oktave mit seinen Bünden als einen besondern Theil auswechselbar, so dass man eine beliebige Anzahl von Griffbrettern, welche nur dünne Schienen bilden mit verschiedener Scalen-Eintheilung unter die Saiten schieben kann. Ich setzte ferner jedes Griffbrett der Länge nach aus zwei Theilen zusammen, so dass man immer zwei verschiedene Griffbretter neben einander anbringen, unter die Besaitung schieben und so zwei Scalen mit einander vergleichen kann. Um diese beweglichen Scalen anzubringen und fest zu halten, liess ich die obere Fläche des Halses, welche die Bünde trägt, dicht unter dem Sattel, so tief als die Scalenschienen dick sind, nämlich 3^{mm} tief abhobeln, so dass der Sattel schwalbenschwanzartig nach oben hervorragte. Der Theil des Griffbrettes welcher die höchsten Töne enthält, und auf den Resonanzboden der Guitarre selbst geleimt ist, liess ich gleichfalls schräg nach innen abfallend, also schwalben-

schwanzartig einschneiden, und richtete nun die bewegliche Scalenschiene mit ihren Bünden so ein, dass sie sich ohne grosse Schwierigkeit in diesem breiten Falze unter der Besaitung einschieben liessen und doch hinreichend fest auf dem Halse der Guitarre gehalten werden. So ist es möglich, dass man immer zwei Scalen nebeneinander einschieben und dem Ohre hörbar mit einander vergleichen kann.

Ich berechnete nun die verschiedenen bekannten Scalen und reducirte sie auf die erste Oktave der Guitarre, zeichnete die Stelle der Bünde als Querlinien auf Pappstreifen, von welcher sie der Geigenmacher auf die eigentlichen Schienen übertrug und hier Messingbünde an deren Stelle einsetzte. Ich zog nun statt der gewöhnlichen Saiten lauter hohe e Saiten auf, nur zu der zweiten wählte ich neben dem e eine D Seite, welche in die tiefere Oktave zum e gestimmt wird, um für Ausführung eines Gesanges zwei volle Oktaven disponibel zu machen.

Da die Saiten auf der Guitarre nur 7^{mm} auseinander liegen, so treffen auf jede Hälfte des Griffbrettes wenigstens zwei Saiten und eine dritte konnte noch dazu für beide Schienen benutzt werden. Es war also möglich, da wo es nöthig war, jede Bundschiene, welche ohnedies nur die Hälfte des Griffbrettes ausmachte, der Länge nach noch einmal in zwei Theile zu theilen und so verwandte Scalen eines und desselben Kirchentones nebeneinander auf einer einzigen Schiene anzubringen. Auf diese Weise habe ich auf 13 Schienen 20 Scalen gesetzt, welche, was die Hauptsache ist, dem musikalischen Ohre die akustische Eigenthümlichkeit einer jeden Scala fassbar und zugleich dem Auge vergleichbar machen. Eine solche Universalguitarre wäre deshalb beim höheren theoretischen musikalischen Unterrichte und vorzüglich beim vergleichenden Gesangsunterrichte ein sehr willkommenes Instrument.*)

Ich habe bis jetzt folgende Scalen ausgeführt:

Auf die erste Bundschiene, welche die Hälfte des Guitarren-Halses einnimmt, setzte ich

die Scala der römischen Kirche v o r Z a r l i n o rechts,

die chromatische reine Scala der gegenwärtigen Zeit links.

Um die halben und sogenannten Vierteltöne von der ganzen diatonischen zu unterscheiden, habe ich Messing- und Stahlbünde angebracht, die sich also durch ihre Farbe unterscheiden.

Die 2. Schiene enthält die moderne temperirte Scala, welche sich auf jeder Guitarre befindet.

---

*) Ich erhalte soeben (14. Juli) von dem geistlichen Rathe Herrn R. Schlecht aus Eichstätt die Nachricht: „durch ihre Idee von der verschiebbaren Guitarre angeregt, liess ich mir ein solches Monochord machen und habe schon sehr interessante Beobachtungen gemacht. Wenn ich wieder nach München komme“ etc.

Die 3. Schiene enthält die chromatisch enharmonische antike Scala der alten Griechen nach Claud. Ptolemaeus.

4. Schiene. Die türkische Scala, welche die Oktave in 24 Theile theilt,

5. Die persisch-arabische Scala, welche die Oktave in 16 Theile, also jeden Ton in drei Theile theilt,

6. Arabische Scala nach dem Mossel,

7. Arabische Scala nach Abd el Kadir.

Eigentliche Byzantinische Scalen.

Erst ums Jahr 1813 fingen die Scalen der byzantinischen Kirchentöne einigermassen in Maass und Zahl bestimmt zu werden an. Es waren vorzüglich die neueren griechischen kirchlichen Musiklehrer, welche überhaupt aus der alten Schule allmälig die in ihren Einzelnheiten nicht mehr verständlichen Anweisungen zum kirchlichen Gesange, und zwar nicht ohne Einfluss der modernen europäischen Musik, in ein bestimmteres System der byzantinischen Kirchenmusik heraus zu bilden suchten. Diese drei Herren sind: Gregorius, Churmuzios, und Chrysanthus, welche auch eine Art von Solmisation einführten, an deren Systemen nun spätere nach ihrer eigenen Ansicht wiederum geändert haben. Bei Bildung der verchiedenen Tonleitern der Neugriechen treffen wir natürlich immer auch Anklänge an antike griechische Musik, welche jedoch ebenfalls aus dem Oriente gekommen ist.

Die Byzantiner haben in ihrer Scala Tonstufen von verschiedener Grösse, die sie auch mit den Tonstufen der antiken Griechen hier und da zu vergleichen suchen. Sie haben vor Allem die Oktave und die 7 Töne davon mit Silben bezeichnet, die eigentlich nur aus den Anfangsbuchstaben des griechischen Alphabets bestehen, denen ein Konsonant vor- oder nachgesetzt ist: aus a b g d e z ŏ wird pa bu ga di ke zo ne e z ē

Sie verbinden diese Tonstufen zu Gruppen von 2, 3, 4 und 5, wie wir bald sehen werden. Später aber suchten sie ein Maass für die Grössenverhältnisse ihrer verschiedenen Töne, und sie halfen sich am einfachsten aus der schwierigen Aufgabe, indem sie die grössten Töne ihrer diatonischen Scala in 12 Theile theilten, und aus diesen Zwölftheilen, die sie Monaden nennen, setzen sie nun ihre Tonstufen zusammen, je nach der Grösse der Intervalle, die sie verwenden wollen. Sie nennen den Ton, den sie in 12 Theile getheilt haben, den grösseren. Der nächste kleinere Ton der diatonischen Scala besteht nach ihnen aus $^9/_{12}$ Theilen; diesen nennen sie den kleinen Ton, und der kleinste Ton der diatonischen Scala besteht aus $^7/_{12}$ oder 7 Monaden. Von allen diesen Tönen und Tonstufen stimmt natürlich kein einziger mit unserer modernen Scala ganz genau zusammen, so ist z. B. von c zu d der grösste Ton

etwas höher als unser grosser ganzer Ton, der kleine von d zu e aus $^9/_{12}$ Monaden bestehend, ist um viel kleiner als unser kleiner ganzer Ton. Beide Intervalle zusammen bilden also ein Intervall, das höher ist als unsere kleine Terz, dagegen viel tiefer als unsere grosse Terz. Der kleinste diatonische Ton von e zu f aus $^7/_{12}$ bestehend, ist grösser als unser grosser halber Ton. Diese drei Töne zusammen bilden eine Quarte die etwas tiefer ist als unsere reine Quarte zu $^3/_4$, indessen nahezu übereinstimmend und kaum zu unterscheiden von der Quarte unserer temperirten Scala.

An das erste Tetrachord reiht sich ein ähnliches bis die Oktave voll ist, die demnach aus 68 Monaden besteht.

Der Anfang des zweiten Tetrachordes besteht aus demselben grösseren Tone, gleich dem Anfange des ersten; daher ist es leicht ersichtlich, dass das erste Intervall des neuen Tetrachordes g, die Quinte höher ist als unsere reine Quinte zu $^2/_3$.

Dagegen ist die Sexte a tiefer als unsere Sexte und noch tiefer ist die Siebente, nämlich viel tiefer als unsere kleine Siebente.

Die Byzantiner haben aber für ihre chromatische und enharmonische Scala noch viel kleinere und auch viel grössere Intervalle als in ihrer diatonischen Tonleiter.

So besteht der Viertelton aus $^3/_{12}$ oder 3 Monaden, der Viertelton aus 4 Monaden $^4/_{12}$, der halbe Ton aus 6 Monaden $^6/_{12}$, der indessen nie einzeln, sondern merkwürdiger Weise nur in Zusammensetzungen benutzt wird, nämlich beim Dreihalbton oder Anderthalbton aus 18 Monaden bestehend, d. 12+6.

Die Byzantiner unterscheiden in Zahlen ganz logisch (was bei uns nicht immer der Fall ist) zwischen Saiten und ihren Tönen, und den Tonstufen d. i. den Zwischenräumen von einer Saite zur andern. Sie bezeichnen die Zahl der Saiten, aber auch die Zahl der Tonstufen, den Uebergang von einer Tonstufe zur andern. So werden 4 zur Quarte aufsteigende Töne durch 5 Saiten bezeichnet, als Pentachord, das sich also in dieser Hinsicht von dem antiken unterscheidet.

Zwischen diesen 5 Saiten sind nur 4 Tonstufen enthalten, die sie mit dem Worte Tetraphonie (Viertönend) bezeichnen. Die Saiten selbst und die ihnen entsprechenden Töne in ihrer Folge zu bezeichnen, gebrauchen sie die griechische Präposition *dia* durch, hindurch, und verbinden sie mit der Saitenzahl. So heisst es

diatrion durch drei — diatessaron durch vier
diapente durch fünf — diapason durch 8 Töne.

Die melodische Verbindung ihrer Scalentöne miteinander nennen sie als Gruppen Symphonien. Die Verbindung von zwei Tönen z. B. also ihr Diatrion oder Trichordon nennen sie Diphonie, ein Wort, das auch Verschiedenheit oder Misston bedeutet. Es ist dies unsere kleine Terz e zum g. Allein viele Byzantiner wollen indess von

dieser Symphonie nichts wissen, weil auch die alten Griechen diese Art Symphonie nicht gekannt haben. Margarites meint noch überdies, dass das, was Philoxenes mit dem Namen Symphonie bezeichnet, weit besser „System“ genannt würde.

Alle Melodien der Griechen bestehen also aus diesen Tongruppen: Symphonien oder Systemen, in denen sie immer 2, 3, 4—8 Tonstufen mit einander zu einer melodischen Figur verbinden.

Auf diese Art entstehen also ihre Diphonien aus 2 Tönen oder Intervallen zwischen drei Saiten. Ihre Triphonien aus 3 Tönen zwischen 4 Saiten. Dann haben sie Tetraphonien aus 4 Tönen zwischen 5 Saiten bestehend. Diese Figur führt bei ihnen den Namen Pentachord, wird aber auch Rad genannt, weil die meisten ihrer längeren Tonleitern aus einer Wiederholung dieser sogenannten Pentachorde zusammengesetzt sind. Diese Tongruppen werden aber auch noch überdies durch besondere Zeichen für den Vortrag charakterisirt.

Als Hauptscale haben die Byzantiner auf der Schiene Nr. 8 dargestellt, das Disdiapason.

Die linke Seite der Schienenhälfte enthält zur Vergleichung die Intervalle unserer reinen Scala mit Viertel- und Drittel-Tönen; die rechte Hälfte der Scala zeigt durch eine Oktave das Disdiapason von g anfangend mit den Unterabtheilungen der modernen byzantinischen Scala von $^{1}/_{68}$ Theil der Oktave angefangen. Zur bessern Unterscheidung der einzelnen Intervalle sind die Hauptbünde aus Messing, die viertel und halben Töne aus Stahl und der Kleine und Kleinste aus Neusilber gemacht.

Die Byzantiner haben auch die vier authentischen und vier Plagal-Töne des antiken Griechenlandes in ihren Kirchentönen beibehalten. Nur ist der Plagalton der Byzantiner nicht um eine Quarte tiefer, wie bei den alten Griechen und bei uns, sondern um eine Quinte. Die Tonleitern der authentischen und Plagaltöne sind deshalb grösstentheils dieselben.

Wir kehren nun zu unsern Scalen zurück. Auf Schiene Nr. 9 ist der 1. und 5. Kirchenton.

Die linke Hälfte für den 5. oder 1. Plagalton ist im zweiten Tetrachord mit einem enharmonischen Intervalle. Die rechte Hälfte zeigt die diatonische Oktave von d bis $\bar{d}$.

Nr. 10. Zweiter Kirchenton mit chromatischer Scala.

Nr. 11. Dritter Kirchenton: enharmonische Scala. Die rechte Hälfte in Triphonie, die linke Hälfte giebt die gewöhnliche enharmonische Scala.

Nr. 12. Vierter und auch achter Kirchenton enthält in linker Reihe die natürliche Scala von G bis g, die rechte Hälfte giebt die sogenannte besondere Scala von c bis $\bar{c}$.

Nr. 13. Sechster Kirchenton. Die Scala ist sehr reich an Ab-

wechselungen, indem das diatonische mit dem chromatischen Geschlechte in verschiedenen Mischungen vorkömmt. Die linke Seite der Schiene ist diatonisch und chromatisch getheilt, die rechte Hälfte ganz chromatisch.

Nr. 14. Siebenter Kirchenton. Linke Seite chromatische Scala, rechte Seite das Diapason. Der grössere Ton ist, wie wir schon gesagt, in 12 Theile getheilt, und die ganze Oktave des Diapason in 68 Theile. Aus den Zahlen allein geht schon hervor, dass die Intervalle der byzantinischen Tonleiter mit unserer modernen Tonleiter nicht übereinstimmen werde.

Der grosse Ton des Diapason $^{12}/_{68}$ Theil z. B. von c:d ist demnach, wie wir schon erwähnt, etwas grösser als unser grosser Ganzton. Der kleine Ton des Diapason $= {}^{9}/_{12}$ ist etwas kleiner als unser kleiner ganzer Ton. Diese zwei Intervalle zusammen sollten also eine kleine Terz bilden, allein dieses Intervall ist viel höher als unsere kleine Terz; aber tiefer als unsre grosse Terz.

Das kleinste Intervall von e zu f ist sogar grösser als unser grosser halber Ton.

Die Byzantiner haben also eben so wenig eine grosse Terz als die alten Griechen, dagegen findet sich in andern Scalen ein Intervall, das sie Dreihalbton oder Anderhalbton nennen, das nur um etwa eine Schwebung höher ist als unsere moderne kleine dritte, also von dem Ohre gar nicht mehr leicht von unserer kleinen Terz unterschieden werden kann. Diese kleine Terz der Byzantiner ist dagegen viel höher als die antike griechische Terz. Die Quarte ist etwas tiefer als unsere reine Quarte zu $^{3}/_{4}$: und die Quinte, der Anfang eines neuen Tetrachordes, ist etwa um eben so viel höher, als unsere reine Quinte zu $^{2}/_{3}$ in ihrem Verhältnisse zur temperirten. Die Sext als zweiter Ton des neuen Tetrachords ist deshalb tiefer als unsere Sexte und die Septime sogar viel tiefer als selbst unsere kleine Septime. Da die Byzantiner ihre Scale wie überhaupt die Perser und Araber blos durch Aneinanderreihen von Tönen oder Tonstufen herstellen, so giebt es auch ein Diapason, welches den Umfang einer Oktave überschreitet und statt sieben, acht Intervalle zählt, nämlich in der Nebenscala des vierten Kirchentons von welchem nach der Radscala zwei volle Pentachorde an einander gereiht werden.

Die musikalischen Notenzeichen der Griechen, eigentlich sehr entwickelte Accentzeichen, mit den grammatikalischen Accentzeichen wohl zu gleicher Zeit entstanden, zerfallen in zwei Hauptgruppen. In eigentliche Tonzeichen, welche die Neugriechen Zeichen der Quantität nennen, und zweitens in die sogenannten grossen Zeichen von den Neugriechen Zeichen der Qualität genannt. Die Byzantiner nennen diese letzteren Zeichen tonlose, denn sie sind blos für den Vortrag, für die Bildung von Tongruppen und für die Chironomie

bestimmte Zeichen, welche der Direktor des Gesanges mit der rechten Hand macht, um zum Theil den Sängern, welche, wie schon bemerkt, gewöhnlich auswendig singen, die Art und Weise der Verbindung der Noten und Melodien, zum Theil auch die Art der Verzierungen anzudeuten, welche an den Noten der Melodie anzubringen sind. Dazu kommen noch Zeichen für die Mutation, welche Verwandtschaft mit unsern Versetzungszeichen besitzen, und endlich noch die Martyrerzeichen. Sie vertreten gewissermassen unsre Schlüsselzeichen.

Die erste Klasse der musikalischen byzantinischen Hauptzeichen haben in Beziehung auf ihre Bedeutung, jedoch nicht in Hinsicht auf ihre Form eines Theiles gewissermassen Aehnlichkeit mit unseren Choralnoten auf dem Systeme, jedoch ohne vorausgesetzte Schlüssel; denn sie zeigen die Bewegung der einzelnen Töne, ein Steigen oder Fallen derselben nach einer sonst ganz unbestimmten Scala an. Anderen Theiles haben sie indessen noch eine besondere Bedeutung in Beziehung auf den Vortrag, der ein sehr mannichfaltiger und nüancirter ist und den wir nach unserem gegenwärtigen musikalischen Systeme nur durch besondere Zeichen über unsern Noten, aber in viel weniger mannigfaltiger Weise wiederzugeben im Stande sind. Diese Zeichen allein sind der schlagendste Beweis, dass der Gesang der Byzantiner schon im neunten Jahrhunderte ein Gesang durch und durch war, mit Nüancen des Vortrages, von welchen sich die gegenwärtigen Sänger unserer auf harmonische Basis begründeten Scala gar keinen Begriff zu machen im Stande sind. Auch bei den neuen Byzantinern ist das tiefere Verständniss eines grossen Theiles dieser Zeichen verloren gegangen und die modernen griechischen Theoretiker, von welchen wir bereits gesprochen, haben viele Zeichen als veraltet erklärt, dieselben nicht weiter beachtend. Sie haben die Zeichenschrift allerdings dadurch vereinfacht aber auch einen Theil der sprechendsten mannigfaltigsten Vortragsweisen der früheren Byzantinischen Gesangsweise aufgegeben.

Die früheren byzantinischen Kirchensänger behandelten mit sehr feinem Gefühle vorzüglich die aufsteigenden Noten der Melodie mit ausserordentlich mannigfaltigem Vortrage. Sie hatten z. B. für den aufsteigenden Uebergang von einer Tonstufe zur andern oder für einen Sekundensprung sechs verschiedene Notenzeichen. Jedes dieser Zeichen bedeutete einen verschiedenen Vortrag dieser einzigen Note, was wir durch unsere Punkte durch Crescendo, Decrescendo, Tremolo nur unvollständig auszudrücken vermögen.

Für den Sprung durch zwei Stufen aufwärts, also in die Terz, haben sie ein einziges Zeichen, eben so durch den Sprung von vier Noten d. i. in die Quinte, wobei es sehr merkwürdig ist, dass die alten Byzantiner diese beiden Zeichen, welche einen Terz- und einen

Quintsprung anzeigen, Hauche oder Geister nennen. Die übrigen Notenzeichen nennen sie dagegen „Körper."

Ferner haben diese beiden aufsteigenden Notenzeichen, welche den Terz- und Quintsprung anzeigen, als Hauche oder Geister die merkwürdige Eigenschaft, dass sie eigentlich immer eines Körpers bedürfen, um zur Geltung, zum Tönen zu gelangen, dass aber eben so merkwürdiger Weise der Körper dessen sie zu ihrem Erscheinen bedürfen, wenn er ihnen zur Linken steht oder über ihnen steht, seine Bedeutung verliert, und nicht gesungen wird.

Ebenfalls sonderbar scheint es, dass die Byzantiner für die Quarte, ihren höchsten Wohlklang, kein einziges Notenzeichen besitzen. Sie wird nur durch Zusammensetzung aus einem oder mehreren Notenzeichen erzeugt. Indessen ist es gerade diese Zusammensetzung welche diesem Intervalle, der Quarte nämlich, eine sehr grosse Mannigfaltigkeit im Ausdrucke verleiht, die, bestünde das Intervall aus einem eigenen Zeichen, nicht zu erzielen gewesen wäre.

Weniger reich ist der absteigende Sekundenschritt bedacht. Für einen Sekundensprung abwärts giebt es nur 2 Zeichen, und zwar nur in der Art, dass das zweite blos durch Verdoppelung des ersten entstanden ist. Dagegen hat der absteigende Terzsprung durch 2 Stufen wieder 2 verschiedene Zeichen und auch ein drittes durch Zusammensetzung des einen mit einem grossen Dehnungszeichen.

Was die eigentlichen Sprünge abwärts betrifft, so sind die Zeichen ebenfalls nach demselben Principe gebildet, wie für den Sprung aufwärts. Sie haben auch hier nur den Terz- und Quintsprung und die beiden Zeichen für diese beiden Sprünge haben ebenfalls den Namen und die Eigenschaft der Hauche oder Geister. Diese absteigenden Geister bedürfen gleichfalls eines absteigenden Körpers zu ihrer Erscheinung; aber auch hier verliert der Körper seine Bedeutung, d. h. er wird nicht gesungen, wenn er dem Geiste zur Linken steht. Steht aber der Körper unter den Geistern oder zur Rechten derselben, so werden beide Intervalle gesungen, allein so ineinander geschleift, dass sie einen einzigen Ton bilden.

Für den Sprung abwärts durch zwei Stufen, also in die Unterterz haben sie gleichfalls ein eigenes Zeichen, so wie für die Unterquinte.

Es liegt diesem ganzen Systeme ein sehr tiefer Sinn zu Grunde, der nur aus dem reinsten Gefühle für den eigentlichen Gesang hervorgegangen sein konnte.

So werden z. B. manchmal aufsteigende Tonzeichen mit absteigenden verbunden, d. h. untereinander geschrieben, so dass sie in einander fliessend gleichsam als nur ein Ton vorgetragen werden, wobei aber der Nachdruck und die Dauer auf der aufsteigenden Note ruht. Werden hingegen die aufsteigenden Notenzeichen unter die

absteigenden geschrieben, so verschwindet das aufsteigende Notenzeichen ganz und es wird nach der Lehre nur das absteigende gesungen. Wozu aber zwei verschiedene Zeichen unter- oder übereinander, wenn nur eins von beiden gesungen wird, das andere dagegen überflüssig erscheint? Allein das nach dem Wortlaute scheinbar überflüssige Zeichen war es in der That nicht. Es erhält beim Singen der Hauptnote die Nebennote noch immer ihren Antheil, wenn auch nur mehr in flüchtiger, vorübergehender Weise. Allerdings gehört diese Art des Singens eines solchen kombinirten Notenzeichens zu den schwierigsten der alten byzantinischen Sangesweise, und daher kommt es auch zum Theile, dass bei dem unvollkommenen Gesange der neuesten griechischen Sänger ein Ton entsteht, dessen Stellung in der Scala sehr zweideutig und einem ungewohnten Ohre oft gar nicht bestimmbar ist.

Die Byzantiner besitzen für alle 8 oder eigentlich 9 Kirchentonarten doppelte Zeichen. Die einen sind ihrem Wesen nach blos als Abkürzungszeichen zu betrachten, welche aus den allerdings oft deformirten Anfangsbuchstaben des Namens der Tonart bestehen. Die zweite Gattung besteht aus einfachen, blos symbolischen Zeichen, die man deshalb einfach dem Gedächtnisse einprägen muss.

Die neuen Byzantiner haben noch, wie schon bemerkt, die sogenannten Martyrer- oder Zeugnisszeigen erfunden, die sie mit unsern Schlüsseln vergleichen. Diese neuen Zeichen zeigen aber viel mehr an als unsere Schlüssel.

Sie dienen, während sie zugleich den Kirchenton und die Anfangsnote selbst bezeichnen, auch zugleich als Modulationszeichen und als eine höhere Art von Kustoden.

Ferner haben die alten Byzantiner noch zwei Zeichen aus einem in die Breite gezogenen Mi und aus einem vertikalen, das Mi in zwei Theile theilenden Symbole zusammengesetzt, um das Eintreten der chromatischen und enharmonischen Scala anzudeuten.

Die neueren Griechen haben diese Zeichen, in soferne sie die chromatischen und enharmonischen Intervalle betreffen, noch bedeutend vermehrt und die älteren präcisirt.

Wenn man annimmt, wie besimmt und unverkennbar bei den alten Byzantinern jede Tonart charakterisirt war, ihre Modulationen und ihr Geschlecht, und man vergleicht zugleich die Neumenschrift, welcher sich zur selben Zeit die abendländische Kirche bediente, unentwirrbar bereits im 10. Jahrhunderte, so ist es schwer, einen Grund anzugeben, warum die so klare, bis ins Detail bestimmte Notenschrift der Byzantiner verlassen wurde, um sich mühsam mit Zeichen zu behelfen, deren Bedeutung ohne die Beihülfe eines intelligenten Lehrers gar nicht zu enträthseln war. Dass die römische Kirche sich in den ersten Tagen der Byzantinischen Notirung bediente, gebt

aus den bestimmten Versicherungen des schon einmal angeführten ausgezeichneten gelehrten Musikers Donius hervor. Donius erwähnt nämlich in seiner *Dissertatio de musica sacra* ausdrücklich, dass sich in der Augustinerbibliothek ein Kodex befinde, *Graduale* überschrieben, das dem gregorianischen Zeitalter angehöre oder nur wenig jünger sei, in welchem sich Introitus, Antiphonen, Sequenzen der römischen Kirche finden, deren Melodien aber in Notenzeichen ausgedrückt seien, welche von den Notenzeichen des Joh. Damascenus und der neuen Byzantiner nur wenig, von den Neumen der Guidonischen Zeit und von der Notenschrift zu den Zeiten des Donius dagegen himmelweit unterschieden seien. Doni beklagt es sehr, dass man bei der Herausgabe der Antiphonarien diesen Kodex nicht benützt habe. Er sagt ganz richtig: bei Ausgaben der Classiker benütze man immer die ältesten Handschriften, nur bei der neuen Ausgabe des Antiphonariums hat man sich um die älteste und richtigste Herstellung der Lesart gar nicht gekümmert. Die eigentliche Ursache, dass man sich um diesen ältesten Kodex nicht bekümmerte, lag wohl darin, wie Donius sagt, dass die byzantinische Notenschrift den Römern nicht bekannt war; denn Donius erwähnt, dass die Kenntniss dieser Notenschrift selbst bei den Griechen seiner Zeit sich zu verlieren angefangen, und er hat deswegen auch seinen „Discorso del conservare la Salmodia de 'Greci ricordata nella nostra Intavolatura“ geschrieben.

Es wäre ein grosser Vortheil gewesen, hätte man den Rath des gelehrten und zugleich praktischen Musikers befolgt, dem der eigentliche Gesang über Alles ging und der deshalb mit der kontrapunktischen Behandlung des Chorals nichts weniger als einverstanden war. Er vergleicht diese kontrapunktistischen Künste mit den Kunstwerken der Architekten jener Zeit, welche mit ausserordentlichem Geldaufwande die hängenden schiefen Thürme in Bologna und Pisa gebaut hätten.

Die zweite Hauptklasse der musikalischen Zeichen der alten Byzantiner haben, wie wir schon gesehen, den Namen der grossen Zeichen, auch der grossen Unterlagen oder Unterbaue. Sie bezeichnen dieselben ausdrücklich als Tonlose, blos für den Vortrag, dann für die sogenannte Chironomie und für Ton-Gruppenbildung bestimmt. Es sind ihrer bei mehreren Schriftstellern 40 an Zahl und jedes dieser 40 Zeichen verlangt eine andere Art des Vortrages.

Die neuesten griechischen bereits genannten Schriftsteller haben aus diesen 40 Zeichen nur 12 behalten. Da der eigentliche Gebrauch dieser Zeichen so ziemlich verloren gegangen ist, was schon Donius im 17. Jahrhunderte erwähnt, haben die neuesten Griechen dagegen ihre 12 hervorragenden Zeichen näher bestimmt, in zwei gleiche Gruppen getheilt, wovon die erste Gruppe sechs, die Zeit und

Dauer bestimmenden Zeichen, die zweite die zeitlosen enthält, welche blos auf Vortrag Einfluss haben.

Die byzantinische Musik vor 1818 hatte kein Zeichen für ein bestimmtes Zeitmass, die Zeichen zeigten nur die etwa längere oder kürzere Dauer einer Note ganz unbestimmt an; wie lang oder wie kurz, blieb dem Sänger überlassen.

Villoteau hat sich über das Wort Chironomie viel den Kopf zerbrochen. Das Wort erklärt sich sehr leicht aus der byzantinischen Weise des Psallirens im Chore.

Ich habe schon anfangs bemerkt, dass die Griechen selten nach Noten singen. Es stellt sich nämlich ein Vorsänger mit vernehmbarer Stimme gewöhnlich in die Mitte des Chores und giebt durch Zeichen mit der rechten Hand und den Fingern, durch Zusammenziehen, Einbiegen, Ausbiegen für einzelne Sätze von 9 bis 17 Silben, dem einen oder dem andern Chore zu verstehen, wie er zu singen hat. Manche dieser Zeichen sind offenbar Figuren, welche die rechte, ich möchte sagen taktirende Hand oder auch die Fingerspitze der geschwungenen ausgestreckten Hand beschreibt, um in diesen künstlerischen Ausgeburten der Welt ihre eigene ausserordentliche Künstlichkeit begreiflich zu machen.

Wir haben schon bemerkt, dass die eigentlichen Notenzeichen der Byzantiner nur ein Steigen oder Fallen der Töne durch die Stufen irgend einer Scala anzeigen. Es ist deshalb ein Zeichen vonnöthen, welches die Basis anzeigt, von welcher angefangen die Töne aufwärts steigen oder abwärts fallen.

Ein solches Zeichen, das erste der sogenannten grossen Zeichen oder grossen Unterlagen ist das I s o n, der Gleicher oder d a s G l e i c h e anzeigend. Es ist ein längerer oder kürzerer Querstrich von der linken Seite zu einem Häckchen aufgebogen. Darum beginnt auch die alte Anweisung zu dem Priestergesange mit dem Satze: der Anfang, das Mittel, das Ende und das System (der Inbegriff) aller Gesangszeichen ist das I s o n. Es bezeichnet anfangs immer den Grundton des melodischen Satzes; soll ein Ton wiederholt werden, so wird nach diesem Tone das Ison gesetzt, und zwar so oft, als der Ton wiederholt werden soll; ja das Ison, über ein Notenzeichen selbst gesetzt, zeigt an, dass das Notenzeichen keine Bedeutung hat, sondern dass der vorausgehende Ton wegen des Ison wiederholt werden müsse.

Diese Abhängigkeit aller übrigen Notenzeichen vom Ison macht das Treffen und Uebertragen der Notenzeichen einer Melodie unserer Notenschrift ausserordentlich schwierig und fordert eine ausserordentliche, nie nachlassende Aufmerksamkeit des Uebertragenden, denn ein einziges zweideutiges Zeichen, oder das Uebersehen eines einzigen Zeichens, oder ein Fehler im Lesen desselben macht alle folgenden Noten falsch, und der Irrthum ist gewöhnlich nur dann zu korrigiren, wenn man die Entzifferung wieder von vorne anfängt, oder dass man, was ich gleichfalls anfangs nicht selten gethan habe, die Entzifferung vom Ende anfangend nach dem Anfange zu, also von rückwärts unternimmt. Es gehört deshalb bei längeren Melodien viel Uebung dazu, um bei der Uebertragung der byzantinischen Tonschrift in unsere Noten ohne Fehler bis zur Schlussnote zu gelangen.

Die älteste Anweisung zum byzantinischen Kirchengesange führt den Namen: *Papadike* (Priester-Regel) oder „wie die Priester zu singen haben.“ Dann existirt ein *Dike megas*, eine grössere Regel, welche zugleich viel Gesang enthält. Auch unter dem Titel: „Psallirkunst“ existiren dergleichen ältere Anweisungen.

Die Griechen sind überreich an Hymnen und kirchlichen Gesängen überhaupt, welche, wenn auch nur verhältnissmässig wenige bei der Messe, doch häufige während der Vesper und der übrigen liturgischen Handlungen gesungen werden.

Es herrscht in den verschiedenen Gesängen der byzantinischen Kirche auch ein sehr entschieden ausgeprägter Charakter. Die Melodien nach der obengenannten Papadike sind die langsamsten, und überhaupt steht es hier dem Sänger frei, das Tempo nach seinem Ermessen zu nehmen.

Die kürzesten und bewegten Melodien sind die, welche die Griechen Hirmen nennen, was mit unsern Tractus gewissermassen übereinstimmt. Es sind gewöhnlich Mustermelodien über alle 8 Kirchentonarten, die die Sänger grösstentheils auswendig wissen; melodische Chablone, unter welche jeder Text gelegt wird, der sich seinem Baue nach dazu herrichten lässt. Diese Melodien sind auch gewöhnlich nach der Folge der 8 Tonarten im sogenannten Hirmologium gesammelt.

Für die Tractus in unserem Graduale gebrauchen die Griechen auch das Wort Troparium. Die Troparien unserer Tractus oder Antiphonen haben gewöhnlich keine eigene Melodie, sondern werden nach irgend einer bekannten Kirchenmelodie gesungen, welche dazu passen will.

Zu den bewegteren Gesängen gehören die Stichera, Hymnen oder Strophen in Versen gedichtet und gesungen, unter welchen sich auch Troparien finden, welche aber ihre eigenen Melodien besitzen.

Nach diesen drei Formen der Gesangsarten sind die übrigen melodischen Kombinationen bei den Byzantinern geformt.

So ist ihre sogenannte Ode ein Hymnus, ursprünglich eine Danksagung und Lobhymnus auf Gott.

Anfangs waren 9 solche Oden zu einem Ganzen, Canon genannt, vereinigt, um in der Neunzahl der Oden hymnisch ein Bild der himmlischen Hierarchie zu geben, da es indessen nicht immer möglich war, während des Gottesdienstes die neun Oden zu singen, so verminderte man ihre Zahl auf 8, 4, 3 und zuletzt sogar auf 2. Auch die 2 werden noch immer unter dem Namen Canon zusammengefasst.

Die ältesten Gesangsanweisungen der Byzantiner benutzten Formeln, um die Melodie ihrer 8 Kirchentöne in nuce dem Gedächtnisse einzuprägen. Diese Formeln, als Intonation dienend, waren nur aus Anfangssylben bekannter Antiphonen zusammengesetzt. So heisst z. B. die Intonation des ersten Tones Ananes. Dies Wort ist zusammengesetzt aus dem Anfange des Hymnus Anax Anes, Herr, lasse nach etc.

Wir haben diese Formeln in unserm Ambitus und Evovae nachgeahmt, dagegen haben die neuen byzantinischen Gesangslehrer diese Formeln wieder verlassen und jedesmal die ganze Formel der Melodie ausgeschrieben.

Die neuesten byzantinischen Gesangslehrer haben auch von unserer Chorallehre Manches benützt. Sie zeigen zum Beispiele bei jedem Kirchentone die vollkommnen und unvollkommnen Schlüsse (Kadenzen) an, so wie die von ihnen sogenannten herrschenden d. i. am häufigsten vorkommenden Töne in jedem Kirchentone.

Es sind dies unsere sogenannten Reperkussionen; die Kadenzen, Noten und Reperkussionen sind indessen bei jeder Melodie, je nachdem sie nach der Papadike, dem Hirmologium oder Sticherarion gesungen werden, überaus verschieden und finden sich deshalb bei jedem Kirchentone, je nach der obengenannten Gesangsweise auch immer angegeben.

Wir haben schon gesehen, dass bei Hirmen derselben Melodie ver-

schiedene Texte unterlegt werden, wenn nur die Silbenzahl oder das Metrum sich den Noten der Melodie anpassen lässt.

Neben Melodien mit Text finden wir jedoch auch heut zu Tage noch den byzantinischen Kirchen-Gesang nur neumatisirend.

Ich muss hier wiederholen, dass in der ersten Zeit des Gesangs die Melodie nichts weiter als ein Ausdruck irgend einer Gemüthsbewegung war, die nach einer sprachlichen Unterlage eben so wenig suchte als überhaupt derselben nöthig hatte.

Es ist bekannt, dass schon die alten Griechen für die Noten ihrer Tetrachorde und für die Verbindung dieser Noten Silben benützten, namentlich die Silben to ta te. Ihre eigentliche Bedeutung hat man indessen, von unserer heutigen Art des Gesanges ausgehend, dessen Basis der Worttext bildet, welcher durch Noten so gut als möglich dem Gefühle angepasst ist, ganz verkannt.

Wenn die alten wie die neuen Byzantiner einen Text unter ihre Melodie legen, so dehnen sie die Wörter ihres Textes durch Wiederholung eines oder mehrerer Vokale dieser Wörter so sehr aus, dass man oft lange suchen muss um das Wort und dann überhaupt den Zusammenhang der Wörter zu finden. Das kömmt schon in einem griechischen Pergamentkodex aus dem 11. Jahrhunderte vor.

In einem alten byzantinischen Hymnus ist z. B. das Wort dakrysin zu 39 Buchstaben ausgedehnt dakry y y y y y ysi i i i chi i i i i i chi in, wobei noch überdies das ch dreimal zwischen die Vokale der letzten Silbe eingeschoben ist.

Vielleicht noch weiter gehen die neuen Byzantiner. So ist in einem sogenannten Cherubischen Hymnus von Petrus Lampadarius das Wort Cherubim unter 257 Noten ausgedehnt. Das e des che allein ist durch 75 Noten fortlaufend; dann wiederholt sich die Silbe che; nun erscheint das e wieder 25mal; dann kömmt endlich die zweite Silbe ru, das u derselben 14mal; dann ist wieder ein ch; eingeschoben, und wir haben chu; das u wiederholt sich auch hier wieder 137mal; dann kommt wieder das ch eingeschoben, ch u; auch hier wiederholt sich das u 21mal; dann treffen wir wieder chu und sein u 16mal; die letzte Silbe „bim" dagegen enthält nur 10 Noten.

Hier ist ein sehr entwickeltes Gesangsstück über dem einzigen Worte Cherubim geschaffen. Es bedarf wohl keines Beweises, dass hier die Melodie, der Gesang, die Gemüthsbewegung allein zum Ausdrucke kommt, und dass das Wort Cherubim darunter wohl nicht mehr sein will, als vielleicht unser allegro oder con animo, das wir an den Anfang eines Tonstückes zu setzen pflegen.

Allein sehr häufig bedienen sich die Byzantiner nicht einmal eines Wortes als Unterlage zu ihren Melodien, sondern sie haben gewisse an und für sich nichtssagende Combinationen von Buchstaben, die sie unter ihre langen, entwickelten Gesangsstücke und Psalmodien setzen.

Es sind unter andern die Silben terere. Davon hat diese Art zu singen den Namen: Tererismus erhalten. Diese Silben erinnern wahrscheinlich an das griechische Wort *τερετισμος*, was Zwitschern und in Hinsicht auf die Menschenstimme Trillern oder Praeludiren bedeutet.

Die Griechen verbinden mit diesen Gesangssilben und selbst mit den Buchstaben derselben eine symbolische Bedeutung. Sie sagen nämlich: es reiche keine geschriebene Sprache aus, um gehörig Gött zu loben. Sie beziehen sich dabei unter Anderm auf die Propheten Gottes, welche Stimmen aus dem Himmel gehört hätten, „wie Stimmen vieler Wasser." Wahrscheinlich ist vor Allem die Stelle im Ezechiel gemeint, Cap. 43, V. 2. Es ist sicher, sagen sie, dass der Fall der Wasser nur ein Geräusch bilde und dass dies Geräusch ganz gewiss

als kein Wort zu betrachten sei. So psalliren auch die Engel mit einer unaussprechlichen geheimnissvollen Stimme, wie das auch der h. Apostel Paulus erklärt, als er in den dritten Himmel entzückt, unaussprechliche Worte gehört habe, (siehe Cap. 12 V. 4 im 2. Briefe an die Corinther); sie bestanden nämlich blos aus Gesang und Wohllaut ohne eigentliche Worte. Das terere will also nach ihrer symbolischen Theologie nichts anderes anzeigen als die Unbegreiflichkeit der Gottheit.

Ein anderer Erklärer des terere nennt dasselbe eine symbolische Gesangsdichtung. Die ganze Natur und alle Geschöpfe loben Gott ohne Wortsprache; ja unser Erklärer symbolisirt sogar die einzelnen Buchstaben des terere und ihre Verbindung miteinander, und dieses terere bedeutet ihm deshalb sehr verschiedene Dinge. Der wortlose Gesang bedeute also 1) die heilige überwesentliche Dreieinigkeit;

2) das fleischgewordene Heil, oder wie er weiter erklärt, die übernatürliche hypostatische Vereinigung der Göttlichkeit mit der Menschlichkeit;

3) die lebendige Zither, den Menschen nämlich oder die heilige Auferstehung Christi und dann unsere, nämlich der Menschen;

4) den Gegensatz (Widerlegung oder die Wegschaffung) der musikalischen Instrumente, auf welchen die unvernünftigen und ungläubigen alten Griechen psallirten;

5) das natürliche Verlangen und Bedürfniss, durch welches es geschieht, dass wir uns zu Gott wenden.

Schon dieses allein möchte darauf hindeuten, dass wir unsere sogenannten melodischen Neumen oder den Jubilus der alten Kirche gleichfalls mit dem Anfange des Chorals von der byzantinischen Kirche herüber bekommen haben, und die Erklärungen dazu von Durandus und Eckkehard sind eigentlich nur umschriebene byzantinische Erklärungen.

Ich habe mich in meinem Schriftchen: „der ächte Gregorianische Choral“ nachzuweisen bemüht, dass der allererste Gesang ein Lied ohne Worte gewesen sein müsse. Das Lied ohne Worte hat sich in der griechischen Kirche, wie wir soeben gesehen, bis auf unsere Zeit herauf erhalten. Selbst in ihren Hymnen mit unterlegtem Texte ist das Wort kaum mehr als ein Vehikel, wie unser oben angeführtes Beispiel lehrt, wo unter einem ausgearbeiteten Gesangstücke von 257 Noten das Wort Cherubim steht, dessen Silben und Buchstaben so weit ausgedehnt sind, dass man Mühe hat, das Wort selbst herauszufinden.

Eine andere verwandte Formel ist der Nennanismus. Hier werden nämlich die Silben *Ne nna e nna e nna* in verschiedenen Abwechslungen unterlegt. Sie bezeichnen eine andere Art des wortlosen Vortrages, der in Hinsicht auf melodische Verbindung der einzelnen Töne weicher ist, weil er gewöhnlich enharmonische Intervalle einschliesst. Da die Byzantiner diesem Gesange ohne Worte eine besondere symbolische, ja mystische Bedeutung beilegen, so trifft es sich sehr oft, dass der erste Satz eines längeren Hymnus blos ein Tererismus oder Nennanismus ist.

Solche allgemeine jubelnde Tonsätze finden sich manchmal aber auch in der Mitte einer langen Hymne, manchmal erhebt sich der Schlusssatz zum Tererismus und nur ganz am Ende erscheinen wieder die Schlussworte des Textes.

Als Einleitung finden wir z. B. zu einem schönen Hymnus auf die h. Märtyrin Marina unter den melodischen Noten der ersten Abtheilung blos die Silbe *E e e te e e e te*. Erst bei dem 40. Buchstaben folgt ein *n*, nach der 51. Silbe ein *n* und erst an der 91. Stelle folgt *tirrente nte*. Diese Einleitung schliesst zuletzt mit *te e n n te*. Nach dieser Kadenz

beginnt erst der Text unter einer Melodie welche nur die vier ersten Anfangsnoten von der Einleitungs-Melodie genommen hat.

Es bedienen sich aber auch die Byzantiner der symbolisirenden Intonationen ihrer acht Kirchentöne, von welchen wir schon gesprochen, verwandt mit unsern Evovae's, gleichsam oft als Präludium eines Hymnus u. dgl., das oft einen guten Theil des ganzen Gesangsstückes einnimmt.

So beginnt eine Komposition mit der Intonation des dritten Plagaltones A a a nes a n e e nn a ne e e e e e e e e e e e e nna a ne e nna ne e e e e ne e e e a ne e e e e u. s. f. und endet mit na ne nna ne e e e kai ai ai nna.

Die griechische Kirche hat eine Unzahl liturgischer Werke in welchen die verschiedenen Arten von Kirchengesängen unter mehr als zwanzigerlei Formen mit byzantinischen Noten bezeichnet sind.

Die Singstücke der Byzantiner waren bis in die neue Zeit nur in Pergament und Papier-Handschriften bekannt. In den letzten Tagen haben die Byzantiner ihre liturgischen Gesänge auch durch den Druck veröffentlicht. Diese liturgisch-musikalischen Werke sind vorzüglich in Konstantinopel aus griechischen Druckereien hervorgegangen.

Ein Werk, das die Hirmen enthält, unsere Troparien, also die kürzesten Melodien, denen jeder Text unterlegt werden kann, wenn nur Metrum oder seine Silbenzahl zu der Notenzahl passt, ist 1856 unter dem Titel „Hirmologium" von Johannes Lampadarius erschienen, natürlich nach dem nun vereinfachten Notensysteme.

Eine Sammlung von Kirchengesängen ist unter dem Namen Pandecta in 4 Bänden in Konstantinopel von 1850 bis 1851 erschienen, von welchen der erste Band die Vespergesänge, der zweite die Matutinen und Laudes umfasst; der dritte enthält eine Anthologie der grösseren Hymnen des Jahres z. Th. in der Papadike enthalten.

Der vierte Theil enthält die liturgischen Messgesänge in weitester Bedeutung; Einlagstücke für die Hauptfesttage des Jahres nebst der Messe des h. Basilius, welche die kürzeste ihrer Messen ist, die aber jedoch immer viel länger sind als die Messen der römischen Kirche.

Gerbert hat im zweiten Theile seines klassischen Werkes *de cantu et musica sacra* 4 Kupfertafeln, nämlich Taf. VIII. Nr. 1., Taf. VIII. Nr. 2., Taf. IX. Nr. 1., Taf. IX. Nr. 2. mitgetheilt, von welchen die erste und zweite zwei schon besprochene Papadiken eines Pergament-Kodex abbildet; den griechischen Text hat er noch überdies am Ende des dritten Bandes seiner scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, pag. 397—398 wiedergegeben. Die Tafeln IX. Nr. 1. und IX. Nr. 2. enthalten liturgische Gesänge, als Allelujarien, den Hymnus Cherubicus etc. und den Anfang der Missa Praesanctificatorum. Gerbert sagt, er habe alle die Tafeln entziffert gehabt; sie seien aber in dem unglücklichen Brande seines Klosters im Jahre 1768 nebst allen Hilfsmitteln zu Grunde gegangen und nur die angeführten Kupfertafeln übrig geblieben. Diese wieder zu entziffern fehle ihm gegenwärtig Zeit; ja es würde ihm noch dazu die Arbeit äusserst schwierig werden, da ihm die eigentlichen Originale nicht mehr zur Hand seien.

Ich habe nun die sämmtlichen Tafeln entziffert, das heisst das in byzantinischen Notenzeichen geschriebene in unsere Notenschrift übertragen.

In derselben Weise habe ich eine grosse Anzahl von Hymnen nach Handschriften aus dem 11—13. Jahrhundert in unsere Notenschrift übertragen. Ich musste, um die musikalischen Intervalle der Byzantiner in ihrer Eigenthümlichkeit wieder zu geben, mit unsern Noten eigene Zeichen verbinden, um die Entfernungen der byzantinischen Intervalle

von einander anzuzeigen wenn man sie einmal nach den Scalen meiner Universalguitarre kennen gelernt hat.

Ich habe vor der Hand 33 grössere und kleinere liturgische Gesänge aus der früheren Zeit mit ihren sogenannten grossen Zeichen, welche sich vorzüglich auf Fioritnren beziehen, entziffert und in unsere Noten übertragen.

Als Anfang habe ich die grosse Vesper gesetzt mit ihrem Venite adoremus, auf welche der Einladungspsalm 103 „Benedic anima mea Domino" folgt, welcher mit den 2 Allelujas 11 lange Tonsätze ausmacht.

An diese schliesst sich der erste Psalm Beatus vir, qui non abiit, an, welcher 6 und der Psalm 2 „Quare fremuerunt gentes?," welcher 6 Tonsätze bildet.

Ferner habe ich entziffert aus dem Menaeum, einem Volumen, welches die Offizien der Heiligen für jeden Tag des Jahres enthält (das griechische Kirchenjahr beginnt mit dem September so wie vor dem 18. Jahrhunderte das bürgerliche Jahr mit September begann) — einen Hymnus auf die heil. Erzmartyrin und Siegerin Marina, deren Fest in der griechischen Kirche am 17. Juli fällt. Der erste Satz als Einleitung ist, wie schon bemerkt, ganz Singsatz mit dem Tererismus.

Ein anderes liturgisches Werk ist Triodium genannt, das nur Gesänge aus drei Strophen enthält, während die übrigen Hymnen gewöhnlich 9 Strophen enthalten. Die Hymnen oder Canonen des Triodiuons werden nur von Septuagesima bis zum Charsamstag gesungen. Aus diesen habe ich drei Strophen als Troparien übertragen, welche am heil. Charfreitag vor der sechsten Stunde gesungen werden.

Weiter folgt eine Strophe aus der Morgen-Matutin des Auferstehungs-Tages in dem Pentecostarium, einem liturgischen Werke, welches die Officien vom Ostersonntage bis zum 1. Sonntage nach Pfingsten enthält, welcher letztere bei den Byzantinern der Allerheiligensonntag ist.

Den Schluss endlich machen gegenwärtig zwei längere, weiter ausgearbeitete Gesangsstücke auf das Fest der Himmelfahrt Maria, welche die Griechen den Schlaf Maria's nennen — das eine zur Mette, das Andere zur solennen Vesper. Ich habe absichtlich keine Melodie der neuen Byzantiner, deren sie sich gegenwärtig bei ihrem Gottesdienste bedienen, beigefügt, weil diese in Beziehung auf den Vortrag vereinfacht und in eine Art strengen Taktes eingezwängt, viel von dem ursprünglichen Charakter dieser Melodien verloren haben.

Was ich von diesen ältesten Melodien vor der Hand entziffert habe, wird hinreichend sein, den eigentlichen Charakter des ursprünglichen Choralgesanges der christlichen Kirche klar zu machen und vielleicht Veranlassung geben, auch im Choralgesange unsrer neuesten Zeit wieder vorzüglich auf den reinen selbstständigen eigentlichen Gesang Rücksicht zu nehmen, der von dem Einflusse unseres neuen harmonischen Musikgefühles, wenigstens so viel als möglich, wieder frei geworden ist.

ANDREAS HAMMERSCHMIDT aus Brüx, Componist und Organist in Zittau. Von Dr. Anton Tobias. (Separatdruck aus den Mittheilg. d. Vereins f. Geschichte der Deutschen in Böhmen. Jahrg. IX. Heft 7 und 8.) Zittau, Selbstverlag. in gr. 8°. 11 pp.

Der Verfasser weiss mit geschickter Hand die mageren Notizen über Hammerschmidt zu einem festen Gebilde zusammenzufügen und ein anschauliches Bild von dem Leben des Altmeisters zu entwerfen. Die biographischen Daten sind nach den sichersten Quellen aufgezeichnet und es scheint nach dieser Seite hin das Möglichste geleistet worden zu sein. In Betreff der Leistungen Hammerschmidt's

als Komponist schliesst sich der Verfasser den Aussprüchen Koch's in seiner Geschichte des Kirchenliedes (3. u. 4. Bd.) an und lässt es sich genügen, nur in allgemeinen Grundzügen dieselben hinzustellen. Die sich anschliessende Bibliographie seiner Werke wird noch Manches zu wünschen übrig lassen, da dem Verfasser nur die Zittauer Bibliothek und die wenigen bis jetzt gedruckten Kataloge von Musik Bibliotheken zu Gebote standen, unter denen sogar die zu Pirna und Königsberg i. Pr. fehlen. Weder die Berliner, Münchener, Wiener, noch kleinere wichtige Bibliotheken sind von ihm benutzt worden. Der Verfasser führt 20 Werke an und giebt über die meisten derselben eine kurze äussere Beschreibung, doch lassen die Titelwiedergaben viel zu wünschen übrig, da weder auf die Orthographie noch typographische Merkmale Rücksicht genommen ist. Jedenfalls ist aber der Artikel beachtenswerth und liefert als erste Arbeit über den Meister werthvolles Material.

CARL MARIA VON WEBER in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämmtlichen Compositionen nebst Angabe der unvollständigen, verloren gegangenen, zweifelhaften und untergeschobenen, mit Beschreibung der Authographen, Angabe der Ausgaben und Arrangements, kritischen, kunsthistorischen und biographischen Anmerkungen, unter Benutzung von Weber's Briefen und Tagebüchern und einer Beigabe von Nachbildungen seiner Handschrift von Friedr. Wilh. Jähns, Königl. Preuss. Professor und Musikdirector zu Berlin. Berlin 1871. Schlesinger (Rob. Lienau). In hoch 4°. 480 pp. und 8 Tafeln mit Handschriften. 3 Thlr. 15 Sgr.

Die Ausführlichkeit des Titels lässt nichts zu wünschen übrig und überhebt den Referenten jeder weiteren Inhaltsangabe. Nur das Eine ist noch nachzuholen, dass sich das Buch in Anordnung, Einrichtung und selbst im Formate genau an das von Köchel'sche Buch der Mozart'schen Werke anschliesst, und dies ist eine nicht hoch genug anzuschlagende Unterordnung des Herrn Verfassers, denn er erspart dem Suchenden ein gut Stück Zeit, da sich derselbe von vornherein in dem Buche zu Hause findet.

Ueber die Berechtigung: Weber ein solches Denkmal zu setzen, liesse sich viel sagen und mit dem Verfasser streiten, da es aber einmal geschehen ist und in der uneigennützigsten Weise das Werk dem Publikum zu einem wahren Spottpreise in der würdigsten Ausstattung geboten wird, so wäre es Unrecht darüber mit dem Verfasser zu rechten, denn er hat in der That sein eigenes Herzblut gegeben, um das lang Angestrebte zu verwirklichen.

Ebenso liesse sich so Manches über die zu weit getriebene Umständlichkeit bei Beschreibung der Manuscripte sagen, welche den Leser geradezu langweilen. Doch wie leicht urtheilt der Leser hierbei zu streng, der sich auf den Standpunkt des Verfassers nicht vollständig versetzen kann, dem jedes Blättchen, jeder Tintenfleck lieb geworden ist. Weit mehr liesse sich darüber rechten, wenn der Verfasser einen Ausspruch A. B. Marx's vom Jahre 1824, im Jahre 1871 zu seinem eigenen erhebt: „dass nächst den Beethoven'schen (Klavier-Werken) die Weber'schen unstreitig die wichtigsten und werthvollsten der ganzen neuen Zeit seien, ja an Grossartigkeit und Durcharbeitung selbst jene oft noch überböten.“ Wenn der Verfasser auch durch den darauf folgenden Satz dieses unberechtigte Urtheil einigermassen abschwächt, so war es weit mehr seine Pflicht diesen Ausspruch gebührend auf sein wahres Mass zurückzuführen, als ihn durch ein Wiederabdrucken der Gegenwart ins Gedächtniss zurückzurufen und so gleichsam als den Standpunkt des heutigen status quo zu bezeichnen.

Der Bibliograph befindet sich dem Leser gegenüber in der bevorzugten Lage, dass er ihn schwer kontrolliren kann und meist auf Treu und Glauben die Angaben hinnehmen muss. Geschehen dieselben in so ausführlicher und scheinbar gewissenhafter Weise wie bei dem vorliegenden Werke, so fühlt er sich um so mehr veranlasst, sich ganz auf den Verfasser zu stützen und seinen Angaben das vollste Vertrauen entgegen zu bringen. Das ganze Werk, von der ersten bis zur letzten Seite ruft dieses Gefühl in hohem Masse hervor; es tritt überall eine Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt, verbunden mit der grössten Wahrhaftigkeit hervor, die uns vor der Arbeitskraft und der Pflichttreue des Herrn Jähns die grösste Hochachtung einflösst.

RAYMUND SCHLECHT. Geschichte der Kirchenmusik. Zugleich Grundlage zur vorurtheilsfreien Beantwortung der Frage: „Was ist echte Kirchenmusik.“ Bearbeitet von . . . Königl. bayr. geistl. Rath und q. Schullehrer-Seminar-Inspector. Regensburg, Verlag von Alfred Coppenrath, 1871. 8°. VIII, 215 pp., Musikbeilagen: p. 219—632. Index bis 639. Preis 5 fl. 48 kr.

Soll ich das Beste zuerst hervorheben, so ist es die auserwählte Sammlung der köstlichsten Perlen aus der alten und neueren Musikliteratur. Wir besitzen bis jetzt noch kein Werk, welches wie das vorliegende uns durch praktische Anschauung von den ältesten Kunstleistungen bis in die neuere Zeit führt, und doch ist es der beste Kommentar zur Geschichte der Musik — ein Museum in Tönen. — Neulich behauptete Jemand: Man kaufe in jeder neuen Sammlung alter Musikwerke einen guten Theil zum so und sovielten Male wieder. Leider sehr wahr. Nicht nur dass fremde Sammlungen kopirt werden, sogar aus den eigenen Ausgaben tischen die Herausgeber dem Publikum ein und das andere Stück nochmals auf. Diesen Vorwurf können wir Herrn Schlecht nicht machen. Wo er zu bereits Bekanntem griff, geschah es in der frühesten Periode; nur aus Mangel an alten Originalen musste er, um die geschichtliche Verbindung im Auge zu behalten, zu schon Bekanntem greifen. (Locheimer Liederbuch, Orgelstücke von Paumann, aus Gerbert's de Cantu et Mus., aus Coussemaker's l'art harmonique.) Der weitgrösste Theil ist uns neu und mit Geschmack und Umsicht ausgewählt: 88 Nummern von 35 Komponisten und einigen Unbekannten.

Ueber dem literarischen Theile des Werkes, der Darstellung der Musikgeschichte christlicher Zeitrechnung, schwebt eine gewisse Ungleichheit in der Behandlung der verschiedenen Perioden. Ueber die früheste Zeit des christlichen Kirchengesanges lässt sich der Verfasser auf sehr eingehende und bis ins kleinste Detail führende Beobachtungen ein, die von grossem Werthe sind und was z. B. die älteste Anwendung der Diesis betrifft (die Erhöhung der Töne, Seite 34—40) hier sogar zum ersten Male gründlich und durch authentische Belege nachgewiesen, abgehandelt sind. Weiterhin eilt der Verfasser jedoch über grosse Abschnitte schnell hinweg und drängt z. B. die Glanzperiode der Kirchenmusik — das XV. und XVI. Jahrhundert — auf 24 Seiten zusammen (Seite 79 103). Vortrefflich ist der Uebergang von der klassischen Periode zur modernen Musik geschildert, und sind die wichtigen Momente der Entstehung der Oper und des Ueberhandnehmens der Instrumentalmusik als Grund der Verflachung der Kirchenmusik sehr gut nachgewiesen. Fast ein Drittel des Buches (Seite 150—215) widmet Herr Schlecht der Reform des heutigen katholischen Kirchengesanges und gipfelt in dem Nachweise „Was ist echte Kirchenmusik“.

Das Werk bietet nach zwei Seiten vortrefflichen Stoff: Einestheils findet der Historiker reiches Material vor, gut gesichtet und geordnet, anderntheils und hauptsächlich ist es für den Praktiker — katholischen Kantor und Organisten — bestimmt, welcher daraus Belehrung und Interesse für seine Kunst schöpfen und der Reformator in seinem kleinen Wirkungskreise werden soll.

---

* KIRCHHOFF & WIGAND in Leipzig. Katalog Nr. 319. Enthält 2338 Nrn. Geschichte der Musikwissenschaft. Theoretische Werke. Anleitung zur Musiktechnik. Aeltere praktische Musik. Opern und Liederspiele seit dem 17. Jahrh. Neuere Kirchenmusik u. Hymnologie. Neuere praktische Musik. Der bedeutendste Theil ist der über die Oper und über ältere praktische Musik. Die Ausführlichkeit der Titel ist sehr anerkennenswerth.

* ACKERMANN (Theodor) in München. Katalog Nr. 18. Enth. Kirchenmusik, Orgelkompositionen, theoretische, geschichtliche und hymnologische Werke des XVIII. u. XIX. Jahrh. Die Händel- und Bach-Ausgabe der beiden Gesellschaften werden billig angeboten (einige Bde. fehlen).

* Die Redaktion ersucht die Herrn Autoren und Verleger bei Einsendung von Recensions-Exemplaren den Preis des Werkes genau verzeichnen zu wollen.

* Die Herrn Buchhändler und Privatpersonen werden ersucht noch rückständige Exemplare von Nr. 1 der Monatsh., Jahrg. II. 1870, an die Trautwein'sche Buchh. senden zu wollen.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.
Druck von Otto Hendel in Halle.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

III. Jahrgang. 1871.	Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr. Kommissionsverlag von T. Trautwein (M. Bahn), Berlin, Leipzigerstr. 107. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	**No. 11.**

Drei altdeutsche Lieder
zum praktischen Gebrauche.

I.

Johann Kilian.

Aus Forster's Liedersammlung, 4. Theil Nr. 18 (Nürnberg 1556).



*) Im Originale steht der Takt im ₵ und in noch einmal so langen Noten. Die Tonhöhe ist nicht geändert.



2. Die treu ich oft bedenke, mein herz in trauren senke, wenn ich es wol betracht, mich freut sonst nichts auf erden, wenn sie mir nur solt werden, mein herz verging sein unmut.

3. Schwarzäuglein mich erfreuen, wenn ich sie sich bei zeiten, doch alte lieb rost nicht, das tröst mich in meim herzen, sie denke auch meim herzen, wie denn von mir beschicht all tritt.

II.

Ludwig Senfl,

ebendaher Nr. 6.





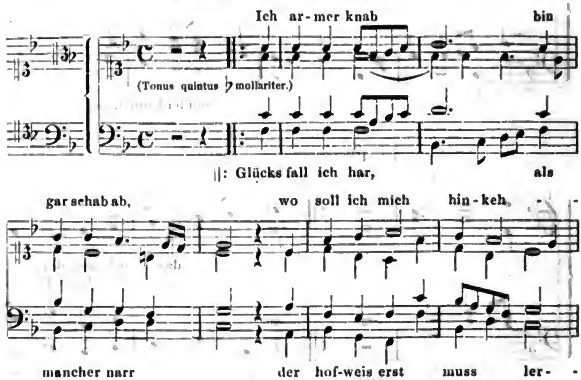
2. Viel mehr der last, on rast, durch kunst nit ringer sein, so fürcht ich fast, du hast Herzlieb mich gar in pein, verlan ich bin doch dein, ewig sonst niemand mein.

3. Thu nicht dein zucht, in flucht, davon wir werden schlecht, du reine frucht, mein sucht, noch wol zu freuden brecht, in liebe deinen knecht, dir bleib am end gerecht.

III.

Georg Forster,

ebendaher 3. Theil Nr. 70 (1549).





2. Dann der sein viel, in solchem spiel, die mir nit günstig wöllen, darum ich muss, bei meiner buss ein heimlich garen stellen. Ob ich auch möcht, was mir dann döcht, in diesen zeug erjagen, wer wildbret fisch, dient mir zu tisch, füll mir mein leib und kragen.

3. Wie leiss ich dret, so bald mein reth, noch wil ich nit verzagen, der hindert mich, ist kleinr denn ich, und kann doch schwerer tragen, in treuer gunst, und liebe brunst, wil ich mich das vermessen, kein red umsonst, ja nein ist kunst, wol geschwiegn ist nit vergessen.

Die harmonikale Symbolik des Alterthums

von Albert Freiherrn von Thimus.

Erste Abtheilung: Die esoterische Zahlenlehre und Harmonik der Pythagoräer in ihren Beziehungen zu älteren griechischen und morgenländischen Quellen, insbesondere zur altsemitisch-hebräischen Ueberlieferung. Köln, Verlag der M. Du Mont-Schaumberg'schen Buchhandlung. 1868. 4⁰. XXIII, 399 pp. und 4 Taf.

Wer sich bis jetzt mit dem Studium der griechischen Musikgeschichte befasste, weiss aus Erfahrung, welches endlose Labyrinth sich in den Schriften der verschiedenen Auktoren dieses Faches dem Forscher öffnet. Niemanden ist es bisher gelungen, die offenbaren

Widersprüche auszugleichen, die Schwierigkeiten zu beseitigen und mit Klarheit dieses Chaos zu entwirren.

Da erscheint das obengenannte Werk, und spricht: „Es werde Licht!“ und es ward Licht in diesem Dunkel. Nicht blos die Lehren der alten Griechen über die Musik führt uns der geniale Auktor klar und überzeugend vor Augen, sondern er öffnet uns zu unserem Erstaunen auch den Einblick in die tiefsten Geheimlehren, welche die Alten unter den Zahlen sinnbildeten, und führt uns zurück bis in die Mysterien der alten ägyptischen und semitisch-hebräischen Schule.

Die Grundlage seiner Forschung bildet die aus einer Menge von Schriftstellern geschöpfte Wahrheit, dass die Pythagoräer, wie die alten Aegypter, ihre Weisheit vor den Uneingeweihten in symbolische Aussprüche verbargen, deren Mittheilung an Nichteingeweihte strengstens verboten war. Um nur Eines zu erwähnen, führt er aus einem bei Jamblichus vorkommenden Briefe des Pythagoräers Lysis an Hippasus die merkwürdige Stelle an: „Man sagt von dir, du habest gegen das Verbot des Pythagoras die Weisheitslehre auf's geradewohl den Leuten kund gegeben, jene Lehre, die du doch mit mühevollem Eifer erlernt, nicht aber bewahrt hast... Es hätte sich geziemt, der göttlichen und menschlichen Weisung eingedenk, die Güter der Weisheit nicht zu einem Gemeingute herabzuwürdigen für solche, die Behufs Reinigung ihrer Seelen auch die Spur noch nicht gethan haben. Wohl wäre zu erwägen gewesen, welch' lange Zeit wir darauf verwendet, das Unreine, das in unserer Brust sich angehäuft, abwaschend auszutilgen, bis nach Ablauf der festgesetzten Zahl von Jahren wir zur Aufnahme der Lehren jenes Mannes befähigt sein würden.“

Nach Feststellung dieser Wahrheit scheidet der Verfasser mit scharfer Kritik die Irrthümer der Exoteren von der Wahrheit und verfolgt die Spuren derselben durch die semitisch-hebräische bis zur altägyptischen Tradition.

In der Vorrede bietet der Verfasser antizipirend einen Blick in das bedeutsame Spiel der verschiedenen Medietäten, insbesondere der geometrischen $a : m : z$, $m = \sqrt{az}$, der arithmetischen $a \div m \div z$, $m = \frac{a + z}{2} = \frac{a^1 + z^1}{a^0 + z^0}$, der harmonischen $z - m : m - a = z : a$, $m = \frac{2\,az}{a + z} = az\,\frac{a^0 + z^0}{a^1 + z^1}$ und der gegenharmonischen $z - m : m - a = a : z$, woraus $m = \frac{a^2 + z^2}{a^1 + z^1}$ sich ergibt. Aus diesen Medietäten entwickelt sich nicht blos die Harmonia perfecta maxima **6 : 8 : 9 : 12** der alten Theoretiker, sondern es resultirt auch die esoterische fünfzählige Ration, **6 : 8 : 9 : 10 : 12**, in der sämmtliche Intervalle enthalten sind.

In der **Einleitung** breitet er eine gedrängte aber tiefgehende Geschichte der Zahlenlehre, in Verbindung mit den philosophischen und theosophischen Wissenschaften von ihren ersten Anfängen bis auf die neuesten Erzeugnisse der betreffenden Literatur mit staunenswerther Quellenkenntniss vor uns aus.

Im 1sten **Hauptstücke** ist es besonders der Nachweis, dass das Quadrivium der Alten auf der Zahlenlehre fusse, was den Verfasser zur genauen Erörterung des Begriffes der quantitativen Grösse führt, deren Symbolik er in den bisher als gerade und ungerade Zahlen aufgeführten *αρτιον*- und *περισσον*-Zahlen erblickt. Er führt den Beweis, dass die *περισσον*-Zahlen die Multipeln der Einheit, die *αρτιον*-Zahlen die Aliquottheile der Einheit sind, erstere in arithmetischer, letztere in harmonischer stetiger Proportion fortschreitend, und sich in folgender Reihe darstellen:

$$\frac{1}{\infty} \ldots \frac{1}{6}\ \frac{1}{5}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{2}\ 1\ 2\ 3\ 4\ 5\ 6 \ldots \frac{\infty}{1}.$$

Fasst man diese Zahlen als Schwingungsverhältnisse auf, so ergeben sie, c als Einheit betrachtet, aufwärts den Cdur-Akkord: 1c, $2\bar{c}$, $3\bar{g}$, $4\bar{\bar{c}}$, $5\bar{\bar{e}}$, $6\bar{\bar{g}}$, abwärts aber den Fmoll-Akkord: 1c, $\frac{1}{2}$C, $\frac{1}{3}\underline{F}$, $\frac{1}{4}\underline{C}$, $\frac{1}{5}\underline{\underline{As}}$, $\frac{1}{6}\underline{\underline{F}}$.

Zieht man die beiden Endpunkte $\frac{\infty}{1}$ und $\frac{1}{\infty}$ in Betracht, so führt die ins Unendliche beschleunigte Vibration zur Wärme und Licht, so wie die abwärts ins Unendliche vertardirende Vibration zur Wasserwelle und endlich zum Rhytmus des Taktes bis zur Rotation der Erdachse um den Polarstern. Dieselben Gesetze weiset der geniale Verfasser auch aus der ägyptischen Weisheitslehre nach. Dieses führt den Verfasser auf die Fortschreitung der Töne in Duodezimen, woraus die chromatischen Töne hervorgehen und die kommatische Verschiedenheit der aus dieser Potenzirung erzeugten Tonrationen zu den natürlichen, und folgerichtig die enharmonische Tonleiter angebahnt wird.

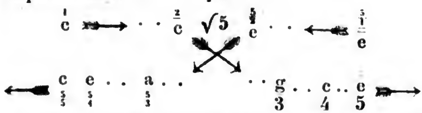
Das 2te **Hauptstück** gilt der Unterscheidung zwischen Dur und Moll; ersteres ist in arithmetischen, letzteres in harmonischen Rationen begründet, aus deren beiderseitiger, wechselseitiger Durchkreuzung die geometrische Proportion entsteht. Der Grund für diese Erscheinung liegt im Gegensatze des Begriffes der endlichen zur unendlichen Grösse.

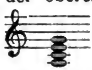
Im 3ten **Hauptstücke** bringt der Verfasser das unvollständig überlieferte Lambdoma der Alten zur vollständigen Entwicklung und legt in demselben auf höchst scharfsinnige und klare Weise die Grundgesetze der modulatorischen und harmonikalen Bewegung der alten und jeder möglichen Zukunftsmusik, wie auf einer Reisekarte vor. Mit diesem Lambdoma vergleicht er den Abacus der Pythagoräer.

Das 4te **Hauptstück** ist unstreitig das tiefsinnigste und ab-

strakteste. Die geometrischen Eigenschaften des Lambdoma führen ihn durch die irrationale Mitte desselben $\sqrt[\pm 2]{{}^{2p+1}n}$, auf das Symbol desselben, auf den mit der Coronula bezeichneten Kreuzbuchstaben ⚲ Oth-Aleph, das Sinnbild wie des Anfangs und Endes *α* et *ω*, so auch der unendlichen und unaussprechlichen Ureinheit des in dem Erschaffenen, in die Erscheinung tretenden Dingen sich offenbarenden, etwaslosen Belimahs der Mitte. Dieses Zeichen, schief gestellt, bildet das Pfeilenkreuz, welches den centralen Kreuzungspunkt der auf- und absteigenden Reihen der begrenzten nichttheiligen und theiligen harmonikalen Zahlengrösse bezeichnet, aus den die Rationen des Gefüges sich gestalten. Mit wahrhaft bewunderungswerthem Scharfsinne zeigt er auch den Einfluss dieser Lehre auf Geometrie und Mathematik, besonders auf die Gesetze der Kegelschnitte, und den innigen Zusammenhang dieser mit der betreffenden harmonikalen Lehre vom Strahlenbündel.

Im 5ten Hauptstücke tritt der Verfasser wieder mehr auf den Boden praktischer Musik. Durch Konjungirung coordinirter entgegengesetzter Reihen der harmonikalen Ober- und Untertöne leitet er verschiedene dissonirende Akkorde ab. Z. B. aus den Intervalltönen der Septemdezime 1c . . . $\frac{5}{1}$ e



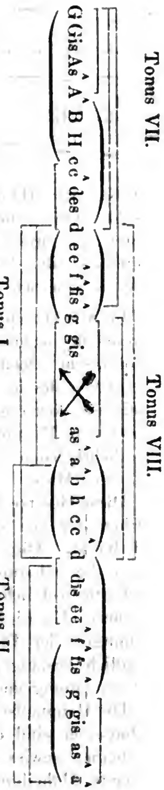
Aus der Summirung dieser Stufen der oberen und unteren Reihe entsteht der kleine Septimenakkord  u. s. w.

In höchst scharfsinniger Weise konstruirt er dann eine theilweise enharmonische Amoll-Skala und leitet aus derselben die verschiedenen Barypyknisch gestalteten Tetrachorde ab. Dieser gegenüber stellt er auch eine solche Gdur-Skala auf, in der sich die Oxypyknisch gestalteten Tetrachorde finden. Beide Skalen geben sodann die wahre enharmonische Tonleiter. Auf deren Grund beurtheilt und rektifizirt er auch die bisher total missverstandene Lehre von dem chromatischen und enharmonischen Geschlechte der alten Theoretiker, namentlich die Gleichtheilung des Aristoxenes. Zugleich konstruirt er auf die einfachste Weise aus den 3 verschiedenen diatonischen Tetrachorden und dem hinzutretenden Ganzton neun Oktavenarten, aus denen die 12 Tonarten des heil. Gregor sowohl als der Griechen hervorgehen.

Im 6ten Hauptstücke behandelt der Verfasser die Lehre von

den Rationen der Alten, die er mit bisher noch nicht dagewesener Klarheit darlegt. Sodann wendet er sie prägnant auf die Intervallenlehre an und reiht eine sehr interessante Abhandlung über die Frage an, ob die Griechen eine Harmonie kannten, die er, mit juridischer Schärfe die Akten prüfend, mit „Ja“ beantwortet. Dabei weiset er dem Hucbaldischen Organum gegen die bisherige Anschauung die gebührende Stelle an, und erklärt sie als den Versuch, die Lehre der Alten von den Konsonanzen darzustellen und als eine spekulative Hinweisung auf die in der musikalischen Zahlenlehre sich abspiegelnden Gesetze der Weltharmonie. Dieses interessante Kapitel schliesst endlich mit einer wahrhaft genialen Erklärung des Ausdruckes „Antiphonie“.

Das 7.te Hauptstück stellt aus den drei Proportionen der *harmonia perfecta* ein den Gegensatz der Dur- und Molltonart ausgleichendes Tongeschlecht zusammen, das aus dorischen Tetrachorden besteht und dessen enharmonische Formen der Ordnung des Mesopyknos angehören. Aus diesem entstehen die 4 gregorianischen Modi I und II, VII und VIII, nämlich (siehe nebenstehend):



Aus diesem Schema lassen sich auch die 8 übrigen gregorianischen Tonarten durch die *musica ficta* mittelst ♯ und ♭ ableiten, nämlich die Modi V und VI, XI und XII durch ♯ und die Modi III und IV, IX und X durch ♭. Nachdem der Verfasser auch die übrigen Tonarten entwickelt hat, vergleicht er die so gewonnenen 12 Modi mit den in der Kirchensprache gebräuchlichen 8 nach Angabe der mittelalterlichen Theoretiker und fügt nach den Grundsätzen Aarons, Zarlinos und Cerones die Grundregeln zur entsprechenden Harmonisirung der 12 Modi an, die schon im Hinblicke auf die angeführten Auktoren sich nur auf die kontrapunktische Form, nicht aber auf die harmonische Begleitung der gregorianischen Gesänge beziehen können.

Hierauf führt er die Lehre von den Tonarten zurück auf die Musiklehre der Chinesen,

in der sich vor allen die 5 Lu-Skala darstellt, welche das f und h entbehrt, und in welcher sich noch manche Gänge gregorianischer Gesänge finden, besonders in der alten Psalmodie, z. B.

des III. Tones



des IV. Tones



des VIII.



Der Rest des Hauptstückes enthält die Fortsetzung der Nachweise aus der chinesischen und semitischen Lehre und schliesst mit den tiefsten metaphysischen Wahrheiten, denen die Zahlensymbolik als Grundlage gilt, die sich vorzüglich im Logos und seinem Verhältnisse zu dem Schöpfer und dem Erschaffenen gipfeln.

Im 8ten Hauptstücke kommt der Verfasser auf die Modulationslehre im altgriechischen Tonsysteme zu sprechen. Indem er die dorisch-mixolydische Dekasform, welche sich aus den Zahlenwerthen der Buchstaben des h. Namens entwickelt, in die Dominante und Unterdominante überträgt, findet er das Chroma für die Vorzeichnungen eines sieben Parallel-Tonarten umfassenden Heptachords, so wie die unentbehrlichsten enharmonischen Doppelformen für die neutrale Scale der Mitte.

Diese Gesetze weiset der Auktor nach in den harmonikalen Zahlenwerthen der vier chinesischen Hexagramme Kien, Kouen, Wei-ki und Ki-ki. Die Aufrechthaltung dieses modulatorischen Gesetzes gegen die exharmonische Tonleiter des Musikers Timotheus wird durch strafrechtliches Urtheil der spartanischen Könige und Ephoren gesichert. Es wird sodann die Richtigkeit der Glareanischen Benennungen der Tonarten gegen die Annahme neuerer Schriftsteller gründlich bestätigt, und mit der Feststellung der Begriffe Tonart, Oktavengattung und Tropus schliesst dieses wichtige Hauptstück.

Die Hauptaufschlüsse über die Musikgesetze und Metaphysik der Pythagoräer sind der 2ten Abtheilung aufbehalten, deren baldiges Erscheinen gewiss von Jedem mit Sehnsucht erwartet wird, welcher die erste Abtheilung gründlich studirt hat.

Wenn je ein Werk eingehendes Studium heischt, so ist es das hier besprochene; aber es lohnt auch die ihm zugewendete Hingabe mit hohem Genusse und reichem Gewinne.

Es wäre vergeblich, den überreichen Inhalt dieses Werkes auch nur oberflächlich anzugeben. Die hier niedergelegte summarische

Uebersicht der einzelnen Hauptstücke sollen nur einzelne Glanzpunkte des aus dem tiefen Schachte uns entgegenstrahlenden Goldes sein, um den Reichthum des Schachtes ahnen zu lassen und die Leser dieser Hefte zu ermuntern, in denselben hinabzusteigen, sich Schätze der gediegensten Wissenschaft herauf zu holen, köstlicher denn gediegenes Gold.

Die französischen Psalmmelodien.

In diesen Monatsheften (III, 132) ist meine Arbeit: „Der Kirchengesang in Basel seit der Reformation, mit neuen Aufschlüssen über die Anfänge des französischen Psalmengesangs" mit freundlicher Anerkennung angezeigt worden. Es ist vielleicht den Lesern lieb, zu wissen, dass die Abhandlung aus dem 9ten Band der Baseler Beiträge auch besonders abgedruckt ist (196 Seiten). Ich werde in den folgenden Zeilen nach diesem Separatabdrucke citiren; die Besitzer des Gesammtbandes dürfen nur jeweilig zur Seitenzahl noch 328 addieren.

Mit grossem Interesse las ich seither die Aufsätze der Monatshefte, worauf jene Recension mich aufmerksam machte, und fand darin eine schätzenswerthe Bestätigung meiner Ergebnisse. Dass diese noch vollständiger sind, hat seinen Grund darin, dass mir eine noch grössere Zahl von alten Drucken zugänglich war; vor allem der Strasburger Psalter von 1545 (s. m. Kirchengesang S. 42) — leider seither mit allen andern Schätzen der Strasburger Bibliothek ein Raub der Flammen geworden; — und zweitens die Lyoner Ausgabe von 1549 (Kircheng. S. 47), die mir Herr Lutteroth von Paris mit französischer Liebenswürdigkeit zum Gebrauche anvertraute. Jenes Strasburger Büchlein von 1545, in Verbindung mit Bayle's Notiz über G. Franc, war vermuthlich die Veranlassung der Tradition, nach welcher man pflegte eine Anzahl Melodien zurückzuführen auf „G. Franc, 1545". Mir ist kein Psalter von 1545 bekannt, bei welchem man ein Recht hätte, an Franc zu denken; denn mit Strasburg hatte dieser Musiker in keiner Weise zu thun; er erscheint, wie ich nachweisen konnte, als Kantor in Genf von 1541 bis 1545, und in Lausanne von 1545 bis zu seinem Tode 1570.

Als das Hauptergebniss meiner Nachforschungen betrachte ich den Nachweis, dass die Psalmmelodien nach ihrem Alter in 3 Gruppen zerfallen (Kircheng. S. 57 und 172 ff.):

1) diejenige von 1542 und 43, darunter einige aus Strasburg nach Genf gebrachte Melodien, die Mehrzahl in letzterer Stadt entstandene. Von den deutschen Weisen, denen Calvin den Vorzug gab, behielten die Genfer nur eine einzige bei, diejenige, die im Strasburger Teutschen Kirchenamt von 1525 als die Melodie des 119. Psalms von Matthäus Greiter vorliegt, mit den Anfangsworten:

Es sind doch selig alle die; sie ist später in Deutschland bekannter mit dem Texte: O Mensch, bewein' dein' Sünde gross. Calvin und nach ihm Marot übersetzten darauf den 36sten Psalm; Beza später den 68sten. Dieser wurde zum vornehmsten Kriegspsalm der Hugenotten, die demnach mit einer deutschen Elsässermelodie in ihre Schlachten zogen. Es folgen

2) neue Melodien zu einem Theile der Psalmen Marot's und zu den ersten 34 von Beza; zwischen 1551 und 1554; endlich

3) Melodien, die zum ersten Male 1562 erscheinen.

Für die erste Klasse ist es ziemlich wahrscheinlich, dass G. Franc wenigstens mit daran betheiligt war; warum wir es nicht zur Gewissheit bringen, habe ich in meiner Schrift ausgeführt (S. 60 ff.). Auch für die zweite Gruppe liegt seine Betheiligung nicht ausser der Möglichkeit. Hingegen ist es bei einem Dutzend der Melodien dieser zweiten Klasse nahezu gewiss, dass sie von Louis Bourgeois stammen. Es sind die Melodien zu etlichen Psalmen Marot's, die nachweislich früher auf andere Weisen gesungen wurden; gegen Louis Bourgeois aber, den Kantor in Genf, wurde 1551 wegen eigenmächtiger Einführung neuer Melodien Gefängnissstrafe erkannt (S 67); ein Beschluss, der nachher im Sinne allmähliger Einführung der neuen Weisen gemildert wurde. (Es sind die Melodien der Psalmen 3. 7. 10. 11. 12. 25. 45. 46. 51, 101. 110. 113.)

Bei den zwei ersten Klassen kann nicht an Claude Goudimel als Urheber gedacht werden, denn zur Zeit, da sie erschienen, war Goudimel noch in Rom mit Leitung seiner Musikschule und mit der Komposition von Messen beschäftigt.

Hingegen wünschte ich gern über einen Punkt, den ich nicht in's Reine bringen konnte, Aufschluss zu erhalten, und lege, was ich gefunden habe, vor, um meine Fragen daran zu knüpfen. Der Katholik Florimond de Rémond sagt ausdrücklich, Calvin habe die Psalmen durch berühmte Musiker, u. a. Goudimel und Bourgeois, in Musik setzen lassen. Für Bourgeois fanden wir eine Bestätigung. Sollte Florimond's Angabe nicht auch für Goudimel wahr sein? Oder wäre es eine der so häufigen Verwechslungen, da man den Komponisten der Harmonie auch für den Urheber der Melodie nahm? Florimond erweist sich aber im Ganzen trotz seinem Spottgeiste und ungeachtet einiger kleinen Irrungen als wohlunterrichtet. Könnte er es nicht auch hier sein?

Zur Beantwortung dieser Frage wäre es wichtig, die 16 Psalmen zu vergleichen, welche Goudimel 1562 herausgab, *mis en musique à quatre parties en forme de motets*, Paris bei Adrien le Roy und Robert Ballard, s. Winterfeld I, 243. Ambros in seiner Geschichte der Musik (III, 579) gibt an, es seien 76 Psalmen gewesen, aber das scheint ein Druckfehler zu sein. Auch sieht man nicht, ob

er die Ausgabe vom Augenscheine kennt. Ueberhaupt konnte ich nicht heraus bringen, ob und wo davon ein Exemplar vorhanden ist. Ich kenne durch einen Freund eine Goudimel'sche Behandlung von Ps. 84 in Motettenform, er wusste mir aber die Quelle nicht anzugeben. Nun gehört Ps. 84 gerade zu der oben erwähnten dritten Klasse, den 40 jüngsten Psalmmelodien von 1562. Wären nun die sämmtlichen 16 figurirten Psalmen vom gleichen Jahre 1562 oder doch ein grosser Theil derselben aus der Zahl jener 40 entnommen, so könnte man eine ziemlich wahrscheinliche Vermuthung aufstellen. Da nämlich Calvin in der Kirche keinen vierstimmigen Gesang zuliess (Kirchenges. S. 41), so könnte man denken: Goudimel habe sich, nachdem er der Reformation beigetreten, erbitten lassen, für seine Glaubensbrüder eine Anzahl einfacher Melodien zu liefern (1562), daneben aber habe er (im gleichen Jahre) seinem Kunstsinne dadurch Genüge gethan, dass er eine Auswahl derselben motettenartig vierstimmig setzte. Ich frage deswegen: wo existiert ein Exemplar der 16 Psalmen *en forme de motets* von 1562? und welche Psalmen sind darin bearbeitet? Die 40 Psalmen, deren Melodie zuerst 1562 vorkommt, sind: 48. 49. 52. 54—61. 74. 75. 80. 81. 83. 84. 85. 87. 88. 89. 92. 93. 94. 96. 97. 99. 102. 105. 106. 112. 135. 136. 141. 145—150.

Was Goudimel betrifft, so will ich nur noch beifügen, dass Ambros (III, 578) meldet, laut einer römischen Handschrift sei Goudimel nicht in der Franche Comté (bei Besançon), sondern in Vaison bei Avignon geboren, und wahrscheinlich schon einige Jahre vor 1510.

Ich habe auf den Verlust älterer Ausgaben, den wir bedauern müssen, hingewiesen. Ich füge hinzu: es ist Schade, dass von Marot's Psalmen, die der Dichter selbst in Genf 1543 herausgab, kein Exemplar mehr vorliegt. Das in meiner Schrift (S. 42) erwähnte gehörte dem Pariser Pfarrer Fréd. Monod und ist nach dessen Tode verschwunden. Noch wichtiger wäre, nämlich nicht blos für den Text, sondern auch für die Melodien, die *forme des prieres et chantz* etc. der Genfer Kirche von 1543; weiter zurück die vorgeblich römische, in Wahrheit zu Strasburg gedruckte Ausgabe von 1542 (Kirchenges. S. 44). Sollte vielleicht von den 600 Exemplaren dieses Büchleins, die in Metz confisciert wurden, noch irgend eins in einem staubigen Winkel der wieder deutsch gewordenen Stadt zu finden sein? Besonders lehrreich wäre es endlich, wenn man das erste Büchlein, das Calvin Anfangs 1540 in Strasburg herausgab (S. 30), aufspüren könnte. Es kann zum Auffinden förderlich sein, wenn man weiss, was man zu suchen hat.

An das Gesagte erlaube ich mir noch eine Mittheilung zu knüpfen, die zur Geschichte der Anfänge des Psalmensingens in einer

Beziehung steht, wenn sie auch zunächst nur die Texte betrifft. Erst nach Herausgabe meiner Arbeit hat mir Herr Pfarrer Stickelberger in Buch, Kanton Schaffhausen, ein Büchlein der Schaffhauser Stadtbibliothek, das aus den Büchern des Joh. von Müller stammt, zur Einsicht verschafft: nämlich die *Oeuvres de Clement Marot, a Lyon, Chés Estienne Dolet,* 1543. Darin ist eine Vorrede vom letzten Juli 1538 wieder abgedruckt, wie das z. B. auch mit der Vorrede Calvin's von 1543 wiederholt geschah. Marot redet in diesem Vorworte von 1538 von Stücken, die in diesem Buche neu gedruckt seien, *mesmement deux Liures d'Epigrammes.* In der Ausgabe von 1543 folgen nach diesen Epigrammen die ersten 30 Psalmen Marot's; die waren aber offenbar in jener Ausgabe von 1538 noch nicht enthalten, sonst hätte sicher die Vorrede auf diese neue Gabe noch mehr Gewicht als auf die Epigramme gelegt. Andrerseits kann die Ausgabe von 1543 nicht die erste von Dolet sein, die jene 30 Psalmen brachte. Denn mit diesen schliesst 1543 die erste Reihe von Foliozahlen, und darauf folgt wie ein neuer Anhang eine Sammlung mit neuer Foliozählung und eingeleitet durch die Ueberschrift: *Oeuures de Cl. M. les plus nouvelles et recentes;* darunter finden sich die weitern 20 Psalmen Marot's (den Lobgesang Simeon's inbegriffen). Wir sehen also: bis zu dieser neuen Ueberschrift reichte eine frühere Ausgabe, welche bereits vor 1543 die ersten 30 Psalmen enthielt. Mit andern Worten: es muss eine Ausgabe bei Dolet zwischen 1538 und 1543 gefallen sein; etwa in's Jahr 1541 oder 1542.

In's Jahr 1541 und zwar erst gegen's Ende desselben fällt die vom König privilegirte Pariser Ausgabe (Kirchenges. S. 32). Sleidanus sagt auch wirklich *(de Statu religionis et reipublicæ Carolo V. Cæsare,* 1555, *L. XV, f.* 237*)*: Marot habe die 50 Psalmen 1543 in Genf herausgegeben, die 30 ersten zwei Jahre vorher in Paris, *sed magna cum molestia,* weil er die Einwilligung der Sorbonne haben musste. Vielleicht ist deswegen eine Ausgabe von Antwerpen 1541 (Kirchenges. S. 37) noch etwas früher anzusetzen. Auf wann dagegen die Ausgabe Dolet's zwischen 1538 und 1543 fiel, das müsste durch das Auffinden eines Exemplars entschieden werden.

Jedenfalls scheint, was Marot im Anfange von 1540 den Majestäten Karl V. und Franz I. überreichte (Kirchenges. S. 32), noch kein gedrucktes Exemplar, sondern erst ein Manuscript gewesen zu sein. Wie früh dagegen Marot überhaupt begann, die Psalmen in französische Verse zu übersetzen, darüber gibt uns die Ausgabe von Dolet 1543 einen Wink, der uns doch ein wenig weiter zurückführt, als ich in meiner Arbeit annahm (S. 31). Es stehen nämlich schon vor den Epigrammen, also nehmen wir an, in dem Stücke, das schon 1538 vorlag, einige geistliche Lieder, zusammengefasst unter dem Titel *les oraisons;* sie sind das Unser Vater, das *Ave Maria,*

das *Credo*, ein Dankgebet nach Tische und der sechste Psalm, ein wenig anders, als er später lautet. Somit scheint Cl. Marot spätestens im Jahre 1538 seine poetische Uebersetzung der Psalmen begonnen zu haben; wir fügen hinzu: frühestens nach seiner Rückkehr aus Ferrara, 1536. Zu den Ausgaben, deren Auffindung wünschbar wäre, gehören nach dem Gesagten die Werke Marot's, Lyon bei Dolet, 1538 und 1541 (?).

Den Schluss bilde eine Angabe, die mir Herr Lutteroth gemacht hat. Er sei, schreibt er mir, Besitzer dreier Hefte, betitelt: *Les cent cinquante Pseaumes de David, compo- | sez à trois parties, dont l'une | est le chant commun, separez par cin- | quantaines, à la fin desquelles, y a | prieres devant et après le repas, imprimés en 3 volumes | et mis en musique par J. Seruyn, pour servir à | la gloire de Dieu. | à Orléans. | De l'Imprimerie de Loys Rabier. | M. D. LXV.* (also aus dem gleichen Jahre, da Goudimel's vierstimmige Bearbeitung des ganzen Psalters herauskam). Servyn setzt die Psalmen dreistimmig. Jedes Heft enthält 50 Psalmen, aber nur je eine Stimme. Leider geben die drei Hefte nicht die drei Stimmen zu den gleichen Psalmen, so dass man von der Gesammtwirkung keine Vorstellung gewinnt. Für die Frage nach dem Ursprunge der Melodien wird dieses Werk nicht in Betracht kommen; es setzt den *chant commun* als gegeben voraus. Hingegen möchte ich die Kenner gerne noch einmal auf die 16 motettenartig gesetzten Psalmen Goudimel's von 1562 hinweisen; wer davon Bescheid weiss, hat vielleicht den Schlüssel zur Lösung einer Frage von Interesse.

Basel. **C. J. Riggenbach,** Prof.

Ein Brief Beethoven's.

Das Autograph befindet sich im Besitze der Antiquariatshandlung von L. Liepmannssohn in Paris und ist uns freundlichst der Abdruck gewährt worden. Der Brief hat volle 3 Seiten in 4^to^, mit Adresse und Siegel (ein verschlungenes LB); das Siegel ist jedoch halb zerbrochen. Die Adresse auf der 4^ten^ Seite lautet: „Monsieur George Thomson à Edinbourg (en Ecosse)".

Der Brief mit allen Fehlern lautet folgendermassen:

Vienne, le 11^ème^ du mois de Mars 1818.

Monsieur Thompson
mon cher ami!

C'est deja du 12 Novembre 1814, que vous m'avez accordé de votre propre main pour chaque Air Ecossais quatre ducats en Espéce, mais helas bien occupé, lorsque j'ai vous envoyés dernier fois les trois airs et parceqe un peu en confusion, j'ai vous mis seulement pour chaque air trois ducats en Espéce, eh bien, j'ai

encore quatre ducats en Espéce de vous recevoir, et que je vous pris de les m'assigner chez Pries.*) —

Dans la même lettre du 12 novembre 1814 vous m'avez offert pour une ouverture dix huit ducats, quant à moi je ne me souviens tout à fait, de vous avez écrit de cette objet, mais j'espère que vous trouvez mes derniers offrandes justes et amicales, soyez persuadés que je fais toujours mon possible pour vous prouver mon Attachement à votre personne — je passai, il y a quelques jours, quelque temps, pour liser vottres lettres à moi et je trouvai encore les poëmes anglaise que vous m'avez envoyés un fois, j'ai présentai ces poemes à un ami de moi qui connoit parfaitement l'angue anglaise et qui est un de nos Traducteurs le plus grands, il a traduit les meilleurs poesies des auteurs anglais en Allemande, il trouvât quelques de ces poesies qui sont fort belles, et m'encourageat de les mettre en musique; j'espère que vous trouverez mes offerts si juste ainsi, qu'il est possible, quand je vous demande pour six chansons anglaises 54 ducats en Espéces, à present comme j'ouis d'une santé rejouissante je vous montrerai avec grand plaisir mon zèle de vous servir et vous livrer tojours le plus belle de mon art — quant à moi je vous pris, que vous faites l'occasion avec votres commissions ainsi, qu'elles me produisent quelquefois des rondes sommes, parce qu'on gagne seulement avec des Bagatelles quand il y a un assés quantité. J'espére d'avoir bientôt de vous Nouvelles, et que vous aimés de vous souvenir quelquefois

de votre ami
bien vous Attaché
louis van Beethoven.

*) Die gesperrten Worte sind im Originale unterstrichen.

✱ C. M. von WEBER. In Jähn's chronologisch-thematischem Verzeichnisse ist p. 228 das Lied: „Das Veilchen im Thale" verzeichnet, mit der Angabe „Autograph unbekannt". Das Autograph besitzt die Antiquariatshandlung J. A. Stargardt in Berlin. Das Lied ist auf kl. quer-8° sehr sauber geschrieben und nimmt eine Seite mit 3 Zeilen ein (9 Notensysteme). Die Rückseite ist leer; von den 4 Strophen ist nur die erste mitgetheilt.

✱ Im Echo 1871 Nr. 26 befindet sich ein kleiner Artikel über die Oper „Ezio" von Gluck, nach welchem die Oper bereits 1750 in Prag aufgeführt worden ist. Das betreffende Textbuch befindet sich im Besitze der kgl. Musiksammlung in Dresden.

✱ LIST & FRANCKE in Leipzig: Verzeichniss einer werthvollen Sammlung theoretischer Werke über Musik, sowie älterer praktischer Musik und neuerer Musikalien. Katalog Nr. 72. Enthält 1224 Nrn. seltene und interessante Werke.

✱ In dem Circular vom 10. Okt. waren durch die Sorglosigkeit des Druckers einige Fehler stehen geblieben. Der Drucker wäre verpflichtet gewesen, eine neue Auflage herzustellen; doch nahm ich davon Abstand, weil das Datum festgehalten werden musste und das Circular nicht für die Oeffentlichkeit bestimmt war, daher einem Privatschreiben gleich kam und ein Missbrauch nicht zu befürchten stand.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.
Druck von Otto Hendel in Halle.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

III. Jahrgang. 1871.	Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr. Kommissionsverlag von T. Trautwein (M. Bahn), Berlin, Leipzigerstr. 107. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 12.

Matthias Hermann Werrecorensis.

Eine bibliographisch-kritische Studie

von Fr. X. Haberl,

Domkapellmeister in Regensburg.

Die bedeutendste Hilfswissenschaft der Musikgeschichte, besonders älterer Zeit, ist die Bibliographie, mit deren Hilfe die Monographie sicheren Boden gewinnt, und stichhaltiges Material für den Bau der allgemeinen Geschichte zu liefern im Stande ist. Wenn wir Draudius, Joh. Gottfried Walther, Forkel u. A. neben Becker, Fétis und Ambros halten, so finden wir, Dank den bibliographischen Studien, deren Mühen sich diese Männer unterzogen haben, im Gegensatze z. B. zu Reissmann's Musikgeschichte, in letzteren Werken einen bedeutenden Fortschritt in Eruirung bisher unbekannter Namen, Werke, Daten u. s. w. Aber dennoch ist jedem Musikforscher bekannt, dass Fétis trotz seiner umfassenden bibliographischen und historisch-musikalischen Kenntnisse durch das massenhafte Material, das er in seiner *Biographie universelle des Musiciens* zu bewältigen hatte, gar oft erdrückt wurde, und sich in der Unzuverlässigkeit manchmal gar wenig von Gerber oder Walther unterscheidet.

Das grosse Verdienst und die hohe Bedeutung der Monatshefte für Musikgeschichte scheint mir demnach darin zu liegen, dass in denselben durch Dokumente, bibliographische Beschreibungen, Monographieen u. s w. Bausteine für die allgemeine Musikgeschichte aufgehäuft werden, die in Gegenwart oder Zukunft als Ersatz für morsches Gemäuer oder als Erweiterung des Gebäudes benutzt werden können.

Die Aufgabe, welche ich mir in gegenwärtigem Artikel gestellt habe, ist um so schwieriger zu lösen, weil nicht allein Walther, Gerber, Fétis, Ambros u. s. w. falsch berichten, sondern weil eine Monographie die Irrthümer über Matthias Hermann Werrecorensis gleichsam besiegelt hat, und ich habe im Verlaufe meiner Studien gar sehr die Wahrheit der Goethe'schen Worte empfunden: „Ganze, Halb- und Viertelsirrthümer sind gar schwer und mühsam zurechtzulegen, zu sichten, und das Wahre daran dahin zu stellen, wohin es gehört."

L. Otto Kade hat eine von der allgemeinen Gesellschaft der Niederlande gekrönte Preisschrift über „Mattheus le Maistre, niederländischer Tonsetzer und churfürstl. sächsischer Kapellmeister" edirt (Mainz, Schott's Söhne 1862), welche bisher als sichere Quelle und mustergiltige Monographie von den Historikern, z.B. Ambros, citirt wurde. Dieselbe ist auch von Seite 37 bis 97 über allen Tadel erhaben, von Seite 1 bis 37 jedoch gelten die vortrefflichen Bemerkungen, welche O. Kade über die *Battaglia Taliana* etc. bringt, nicht dem Mattheus le Maistre, sondern einem ganz andern Komponisten, über dessen Stellung, Werke und Lebensverhältnisse nachfolgende Zeilen Aufschluss geben sollen, nämlich dem Matthias Hermann Werrecorensis.

Ich möchte übrigens durch vorliegende Arbeit nicht den Vorwurf auf mich laden, den Goethe manchen Gelehrten macht: „Sie sind meist gehässig, wenn sie widerlegen, und sehen einen Irrenden gleich als ihren Todfeind an."

Ehe wir auf die Werke unsers Matthias Hermann übergehen, wird es gut sein, zu untersuchen, was Walther, Gerber, Fétis, Becker und Ambros von ihm zu sagen wissen. Walther weiss noch Nichts von einem Komponisten dieses Namens, und lässt auch den Mattheus le Maistre noch nicht zuerst in Mailand sein und plötzlich, ohne zu wissen wie und wann, nach Dresden berufen werden. Gerber macht bei Maistre die Bemerkung: „Im Auslande nannte man ihn bloss Matthias, unter welchem Namen auch ein vor seiner Ankunft in Dresden gedrucktes Werk unter dem Titel: „*La Bataglia Taliana* etc. *In Venetia.* 1552. 4." erschien, woraus man siehet, dass er zuvor Kapellmeister am Dome zu Mailand gewesen war" (?). Becker führt in seinem Buche: „Die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrhundert's. Leipzig. 1855." unter „Matthias" theils Werke unseres Hermann, theils solche von Mattheus le Maistre auf, und erschwert dadurch die Arbeit des Forschers in erheblicher Weise. Er hat unter „Maistre" und unter „Hermann" nochmals Werke, von denen die ersteren wirklich dem Mattheus le Maistre, die unter Hermann aufgeführte Komposition aus Otto's *Cantiones,* II. Tom. unserm Matthias Hermann angehören.

Fétis schreibt ebenfalls fälschlich die *Battaglia Taliana* dem Mattheus le Maistre zu, unter Mathias aber sagt er (Tom. VI. pag. 22, 2. ed.): *Mathias (Hermann), surnommé Verrecorensis, d'un nom latin de lieu inconnu, à moins qu'il n'indique Verrès, bourg de la Sardaigne* (gewiss nicht!); *mais il est plus vraisemblable qu' Hermann Mathias était un musicien allemand du seizième siècle.* (Nein!) Er führt dann die *Cantiones ultra centum. Aug. Vindelic. Melchior Kriesstein* 1540 an und sagt: *„on trouve des chansons latines à 4 e 5 voix de sa composition,"* während, wie wir später sehen werden, das 1. Motett dieser Sammlung *„Congregati sunt inimici nostri"* sechsstimmig *ad aequales voces* ist, unter Nro. 47 aber eine Madrigalenkomposition mit französischem Texte *„Ne vous chaille* 5 *voc. ad aequales voces"* sich befindet.

Geradezu fabelhaft ist die Notiz von Fétis unter „Matthias" (ibid. pag. 34), dass er *„vraisamblement"* nach dem Jahre 1577 wieder nach Italien kam, weil er im *Catal. script. Florent.* im Jahre 1589 als Organist in Florenz figurire. Ich habe den hochverdienten Herrn Bibliothekar des *Liceo filarmonico* in Bologna, Gaetano Gaspari, bei meiner Anwesenheit dortselbst über diese Notiz des Fétis interpellirt, der mir folgende Antwort gab*): „Der genaue Titel des von Fétis angezogenen Werkes lautet: *„Catalogus Scriptorum Florentinorum omnis generis . . . . auctore reverendo patre magistro Michaele Pocciantio Florentino, ordinis servorum B. M. Virg. . . . . Florentiae, Apud Philippum Junctam,* 1589, in 4⁰. Auf S. 125 giebt Poccianti die Biographie des Florentiners Mauro Mazzi, wie folgt: *„MAVRVS Matthius servitanae familiae sectator, musicae cul- | tor & organi pulsator iucundissimus, adhuc juvenis sue | ipsius artis testimonia in lucem misit; Madrigales si quidem (ut | ajunt) quatuor vocibus primo Venetiis excussos* 1571. *ad illu- | strem Pandolphum Bardium ex comitibus Verniae & nonnullos | alios ad illustrem Dominum Alexandrum Neronem Florenti- | num. Vivit* 1589."

„Es ist wirklich eine Schande, bemerkt Gaspari weiter, wie ein Mann vom Rufe des Fétis nicht gemerkt hat, dass Poccianti in seinem Kataloge nur von Florentinern spricht. Der latinisirte Beiname des Maurus lässt sich im Italienischen nur mit Mazzi übersetzen oder höchstens, aber schlecht, mit Mattei; nachdem übrigens Fétis einmal auf falscher Basis stand, ist es nicht zu verwundern,

*) Diesem in Deutschland viel zu wenig bekannten, unermüdet thätigen Musikforscher verdanke ich die meisten Materialien zu vorliegender Arbeit, und kann nicht umhin, ihm, sowie den Herren Julius Maier in München, R. Eitner in Berlin, Dr. Faust-Pachler in Wien und Bibliothekar Jacob in Regensburg für ihre Bereitwilligkeit, mit der sie auf meine Anfragen Aufschluss ertheilten, hiermit meinen öffentlichen Dank auszusprechen.

dass sein ganzer Artikel über Matthias vom Anfange bis zum Ende eine Kette von Irrthümern bildet." —

Ambros lässt sich in seiner Musikgesch. 3. Band, S. 319 durch Kade verführen, den Matheus le Maistre einen erst italienisirten und hernach germanisirten Niederländer zu nennen; auf S. 290 jedoch giebt er über Matthias Hermannus bessere Aufschlüsse, als alle bisherigen Bibliographen und Historiker, und seine Worte sollen uns Veranlassung geben, auf denselben näher einzugehen. Er schreibt: „Wissen wir aus dem Epitheton, das G. Rhau dem Meister Adam Rener gegeben, dessen Heimat, so hat ein anderer, in den deutschen Drucken öfter vorkommender Komponist Hermann Matthias jedesmal den Beinamen ‚Verrecorensis.'*) Die melodische und ausdrucksvolle Führung der Stimmen lässt ihn als sehr begabten Tonsetzer erkennen, dabei ist diese Führung ganz niederländisch, und dass er eine französische Chanson komponirte, deutet auch nicht auf einen deutschen Tonsetzer, wofür ihn Fétis hält. Freilich kommen im 5. Theile der Forster'schen Liedersammlung (Nr. 30 und 47) zwei deutsche Gesänge, Bearbeitungen des Liedes „Mein Herz und G'müt" mit dem Namen ‚Matthias Hermanus' vor."

Nach dieser Rundschau über die bis jetzt von Matthias Hermann bekannten Nachrichten und Werke gehe ich an der Hand der mit vielen Mühen von mir gesammelten Materialien, durch die auch Schmid's „*Ottaviano dei Petrucci*" wesentlich korrigirt und vermehrt wird, zu den mir bekannt gewordenen, unstreitig ihm angehörenden Werken über. Aus den Titeln und Vorreden dieser Werke wird es leicht sein, die Zeit seines Schaffens, seine Herkunft und seinen Aufenthalt genauer zu bestimmen. — Das erste Werk des Matthias Hermann befindet sich in einer deutschen Sammlung,

---

*) Ich habe vergebens geforscht, wo der Ort zu suchen und wie sein Name in der Vernacula lautet. Da sich einst Zelter nicht geschämt, Goethe ganz naiv zu fragen: „wer oder was war Byzanz?" so schäme ich mich nicht zu fragen: „wo liegt jene Vaterstadt des Meisters Hermann Matthias?" (Anm. von Ambros.) Aus dem Titel seiner später zu besprechenden Werke geht hervor, dass er ein Fiammengo (Niederländer) war. Das *theatrum orbis terrarum* des Abrahamus Ortelius von 1570 giebt auf der Spezialkarte von „Flandria" einige Anhaltspunkte zur Auffindung der Heimath unseres Komponisten; es übersetzt Werveken mit Viroviacum und enthält ähnlich lautende Namen, wie Werkenz, Warcoigne etc. Meine wiederholten Anfragen in Holland und Belgien über diesen Punkt sind leider ohne Antwort geblieben. Vielleicht giebt dieser Artikel Veranlassung, dass sich die niederländische Musikgesellschaft mit Erforschung des Geburtsortes unseres Matthias Hermann eingehender beschäftigt. Guicciardini, ein Zeitgenosse Hermann's, macht in seiner *Descrizione di tutti i paesi bassi* (Latein. Uebersetzung, Leiden 1630, in 24°) leider gar keine Erwähnung von ihm. Am wahrsheinlichsten ist Warcoigne (jetzt Warcoing an der Schelde, nördlich von Tournai) der Geburtsort Hermann's.

die bisher noch nie genauer beschrieben worden ist, und von der die 4 Stimmen in der kgl. Hofbibliothek zu München, der *Cantus* auch in der Bibliothek Dr. Proske's in Regensburg aufbewahrt werden. Der „Tenor" allein hat folgenden Titel:

Guter, sel- | tzamer vn̄ kunstrei- | cher teutscher Gesang, son- | derlich etliche Künstliche | Quodlibet, Schlacht, vn̄ der | gleichen, mit vier oder fünff | stimmen, bißher, im truck | nicht gesehen. | Tenor.

Der stiglitz bin ich, sing mein weiß,
Das mittel recht melodey mit fleiß
Halt ich, und sing gut reytterisch:
Dem Edlen Igel vor seim tisch.

M. D. XLIIII.

Rückseite leer.

2. Blatt. Dem Edlen und Ernvesten | Herrn Frantzen Igelsshofer, Rö. Kü. May. etc. | Rathe vnd Secretari, Statschreiber zu Wien in Osterreich, ent- | beut ich Wolfgang Schmeltzel Burger daselbst, mein geneigt | gutwillig dienst zuvor.

ERnvester Herr, mir hat der fürnem, ge- | leert, vnd künstreich Johann Petreius Burger vnd Buch- | drucker zu Nürnberg mein sonder verwanter lieber herr vn̄ | freundt, meermals geschriben vnd begert, jme noch ein teil | guter teutscher liedlein zusammē zuklauben, vnd in den druck | zugeben, Welche bit vnd begern, Nach dem er allen Musi- | cis, mit sonderlicher kunst, vnd befleissigung, nit allein forderlich, sondern gar hilflich, für billig geacht, vnd keines fals abschlagen mügen, vn̄ hab mich der- | halben bey allen meinen guten verwanten bemüet, den aller künstlichsten, elti- | sten, seltzamsten und besten Teutschen gesang, so ich im landt Osterreich vnd | anderswo, bekommen mügen, zusammen gelesen, welcher gesang für war von | seltzamkeit wegen, manchen treffenlichen, mittern vnd Ringern man zu sin- | gen billig anreitzung geben solte, darinnen auch der rechten künstlichen |

a 2 Compo-

nisten schnelligkeyt, vnnd je zu zeyten frembde, aber rechte ange- | nome art zu setzen gespürt vnnd gesehen, wie mit grosser kunst müe vnd | fleiss, sie so manche tenores, auss allerley vnterschidlichen vnd gemischten to- | nis in einander vnd zusamen gebracht, das kondten die rechten Musici vnnd | doch liebhaber diser frölichisten vn̄ angenemē kunst wol aussrechnē. Und wie | wol Ewer Ernvest ein grössers umb mich verdient, auch merer vnd höher | Ern werdt ist, so schenk vnd schreib ich sie Euer Ernuest, als meinem günsti- | gen lieben Herrn vnd Mecenati zu. Dann ich gewisslich wol weiss, seitmals | E. E. nit allein ein Theoricus, sonder auch ein treffenlicher

künstlicher vnd | lieblicher Practicus Musicus ist, das ich E. E. nicht liebers, angenemers noch | bessers, schenken kan vnd mag, dan disen Gesang, des verhoffens, E. E. wer- | de sich, mit dem, nach schweren wichtigen müsamen gescheften vnd handlun- | gen gemeynen nutz vnd wolfart belangend, damit E. E. beladen er- | kücken, wie König Saul so er von dem bösen geist geplagt, durch die Musi- | cam des künigklichen Propheten Davids erledigt wardt. Dan diese liebliche | kunst vil schwerer trauriger pöser gedanke hinweg nimbt, darumb muss es | sonderlich ein grobe art vnd eigenschafft an einem menschen sein, der nit mit | dieser kunst belüstiget, frölich vnd guter ding gemacht werden solte, zusampt | dem das die junge kindlein ein gefallen daran habe vn damit gestillet werden. | Was sol ich aber von kindern sagen vnd exempel geben, so Timotheus aus | Phrygia den grossmechtigen König Alexandrum, ein bezwinger vn vberwin- | der des gantzen vmbkreyss der welt, mit seiner Musica von fröligkeyt vnd gu- (neue Seite) tem mut zu grimmigem zorn und waffen gereizt vnd gebracht, vnd alsdann | widerumb, so er das instrument in lieblichkeit verkert, von den waffen vnd grimmen, zu gutem mut, tanzen toben vnd springen bewegt. (Nun folgen Nero, Agamemnon, Clytemnestra u. Aegistho, der Delphin, die kleinen Vögel) . . . . . welches alles E. E. als einem geler- | ten vnd hocherfarnen solcher exempel vnd Historien wol wisslich, vnd derhalben auch besser, wie ich offt erfaren, bei E. E. zu singen, als vor dem alten | Herrn, herrn Georgen Probst zu Closter Neunburg seligen, welcher seinem | Schulmeister vnd singern, so sich vor seinen genaden beclagten, Sie möchten von dem sauren wein nit singen, gar ein geschwinde antwort gab, ob sie von | dem sauren wein nit singen möchten wie die geisslein, so solten sie singen wie die Raben etc. Aber bei disem M. G. H. Probst Wolffgang als auch einem | liebhaber dieser kunst, vnd seinem Erwürdigen Conuent, sonderlich was die | (neue Seite) Ehr Gottes betrifft, besser singen ist. Wil also E. E. hohes vleis gebeten haben, diese mein bemühung im besten zuuerstehn vnd anneme, vnd mich sampt allen Musicis, wie E. E. bissher gethon bevolhen haben etc. Datu | Wien zu den Schotten den 6 tag Februarij, Nach Christi vnsers Heylands | geburt der wenigern zal in dem 44. jar.

Auf der nächsten Seite: Register des Tenors.

I. Igels art, Quinque Vocum.

II. Schlacht vor Pavia. Signori. quatuor Vocum. (Matthias Hermann Verecoiensis, qui et ipse in acie quaeque miserrima vidit, me obiter composuit.) —

III. Von Dauben, Neulicher Zeit.
IIII. Von Nasen. Höre zu ein newes Gedicht. Puxstaller. (Johannes Puxst.)
V. Von Löffeln. Herbey, was löffel sey.
VI. Ein Quodlibet. Der Pfarr von Nesselbach, N. Schnellinger, furt | jede stim̄ jren eigē Text.
VII. Quodlibet, Und wer das elend bawen will, fürt yede stym̄ jren eigen Text.
VIII. Quodlibet, Wöll wir aber hebē an. fürt yede stim̄ jren eigen Text.
IX. Ein Guckguck, Quodlibet.
X. Quodlibet, Wann ander schlaffen, fürt yede stim̄ jren eygen Text.
XI. Quodlibet, Von edler art, fürt yede stim̄ jren eygen Text.
XII. „ Schlemmer, vnd Prasser.
XIII. Der Nemo. Der vil in allen Landen thut.
XIIII. Quodlibet, da trunken sie die liebe lange nacht.
XV. Von Eyrn.
XVI. Von Narren, der vberal vil sind.
XVII. Seck, Meuss, vnd Katzen. ein quodlibet.
XVIII. Das Wein Gesang. (Neue Seite.)
XIX. Wach auff, ein Quodlibet.
XX. Zum Bier, „ „
XXI. Von Secken. Quodlibet.
XXII. Vassziehen in Osterreych.
XXIII. Das erst Fewr bewaren. Leonhardus Pamminger. quatuor et quinque vocum. 2. pars. Das ander fewer bewahren. Veit Schnellinger.
XXIIII. Das Gleut zu Speyer, Sex Vocum.
XXV. La rauschen. N. P. Ist im Bass Nicolaus Puls genannt.

Auf der Rückseite keine Druckortangabe.
Format Querquart.
Im Münchner Exemplar hat nur der „Alt“ auf der letzten Seite:

Gedruckt zu Nürnberg | durch Jo. Petreium.
M. D. XLIIII.

Discant, Alt und Bass haben nicht den ausführlichen Titel des Tenor, wohl aber neben dem Igelwappen folgende komische Verse:

(Discant):
Das hirngrillen bin ich genant,
Mein gsang ist yederman bekannt
Und für mein stimmlein hell vñ rein,
Zu lieb dem fromen Ygel mein.

(Alt):
Ich bin das zeisl, merk auff mich,
So ich sing in der höch bleyb ich,
Uñ gail mich mit dem hirngrillen,
Dem Ygel all zu dienst uñ willen.

(Bass): Ich bin der gümpl schnarr auch mit
Die tieff zu halten ist mein sitt,
Nun singt all frisch, habt vleiß in sache,
Das wir den Vgel frölich mache.

Die Schlacht vor Pavia (1525) ist also von unserm Matthias Hermann „Verecoiensis" besungen, und er war selbst bei derselben betheiligt, oder wenigstens zugegen. Karl V. liebte die Niederländer; vielleicht ist der junge Hermann mit dem Heere seiner Landsleute nach Italien gezogen, um dieses von den niederländischen Komponisten so gerne aufgesuchte Land auch einmal zu sehen, und sich, wenn möglich, für immer dort niederzulassen. Das *„qui et ipse in acie quaeque miserrima vidit"* liesse sich sogar dahin übersetzen, dass unser Hermann als Söldling selbst „in der Schlachtreihe" sich befand und das ganze Wüthen des Kampfes, sowie die Gefangennehmung Franz I. mit ansah.

Was das *„obiter me composuit"* betrifft, so ist dies für den Text wenigstens ganz wörtlich zu nehmen; der junge Niederländer verstand damals die italienische Sprache sehr schlecht, und lieferte einen noch viel grässlicheren Jargon als der ist, welcher in den späteren Separatausgaben des Gardane sich findet. Gegenüber dem von Kade mitgetheilten Beispiele ist dieser erste Text bis zur Unkenntlichkeit entstellt (vielleicht hat auch der deutsche Setzer des Petrejus das Seine mit beigetragen)! So heisst es am Schlusse des ersten Theiles: *„Fulminate canoneri corda vestra arte gloria"* statt: *„Fulminate canonieri con la vostr' artiglieria."* Die Musik aber stimmt bis auf unwesentliche Aenderungen genau mit den späteren Ausgaben und mit dem von Kade publizirten Fragmente überein.

Ich habe dieses Schlachtengemälde als erstes Werk des Matthias Hermann bezeichnet, obwohl wir später Kompositionen von ihm kennen lernen werden, die schon 1538, 1540 und 1543 publizirt wurden, weil ich der Ansicht bin, dass der junge Hermann nach der Schlacht vor Pavia (1525) wenigstens den Entwurf seiner Komposition machte, seine edle Kunst in Italien weiter ausbildete und so weit fortschritt, dass er im Jahre 1539, vielleicht schon früher, „eine musikalische Grosswürdenstelle", die Kapellmeisterstelle am Dome zu Mailand, erhielt. Da wir aber mit der „Schlacht vor Pavia" die Aufzählung der Werke Hermann's begonnen haben, wollen wir gleich weiterer Ausgaben dieser Komposition Erwähnung thun. Wie Schmeltzel in Wien zur Komposition Hermann's kam, ist nicht nachzuweisen; dass sie aber Beifall auch in Italien fand, beweist die nach 5 Jahren von Gardane in Venedig unter eigenem Titel veranstaltete Ausgabe derselben, und der Wiederabdruck im Jahre 1552.

Allen Bibliographen, auch O. Kade, ist diese erste Ausgabe,

welche sich (leider nur der Bassus) in der Bibliothek zu Bologna befindet, unbekannt; sie verdient daher eine genaue Beschreibung.

BASSUS | *La Bataglia Taliana* | *composta da M. Mathias* | *Fiamengo Maestro di Capella del Domo di Milano, Con alcune* | *Villotte Piacevole Novamente con ogni diligentia* | *Sstampate* (sic) *&* *Corrette.* | (Ist auch gegenüber dem Kauderwelsch und den Druckfehlern der Nürnberger Ausgabe ganz richtig.) *In Venetia Apresso di* | *Antonio Gardane.* | 1549. | (Querquart, die 24 Seiten nummerirt.)

Am Ende des Heftes ist die Tavola:

Signori & cavalieri, 1. *parte p.* 1 | *El gran duca milanese,* 2. *parte p.* 4 | *O signori italiani,* 3. *parte p.* 6 | *Horsu horsu compagni,* 1. *parte p.* 8 | *Cantar voglio una canzon,* 2. *parte p.* 9 | *Hoime de cha uo mori,* 3. *parte p.* 10 | *Andand' a spasso una parte, p.* 12 | *Vna leggiadr' & bella,* 1. *parte p.* 15 | *Et infra infra l'aprile,* 2. *parte p.* 16 | *Sext' in quest' un ramore,* 3. *parte p.* 19 | *Hor via di buona voglia,* 4. *parte p.* 22. | Seite 23 ist unbedruckt.

Auf der Rückseite des Titels steht folgende Dedikation, die mit der nur im *Cantus* vorhandenen der 2. Ausgabe übereinstimmt:

„*Al molto Magnifico Messer Alessandro Zamberti Patron*
suo osseruandissimo.
Antonio Gardane.

Di singulare eccelenza e sempre stata la cognitione della Musica, molto Magnifico Signor | *mio osseruandissimo, la quale i piu savij non solo hanno commendata, come quella che somma-* | *mente dilettasse, ma anchora si sono sforzati d'apprenderla, come parte di Philosophia, e* | *quasi necessaria â tutte le arti piu nobili. Laonde io giudico Vostra Signoria degna di tanto mag-* | *gior honore, quanto meglio ella intende la perfettione di questa uirtu, e piu la fauorisce in altrui. E* | *perche ritrovandomi alli giorni passatti in casa sua, io udi cantare si leggiadramente da M. Sebastia-* | *no, e da suoi compagni una battaglia Franzese, e certe altre canzonette scritte nella medesima lingua,* | *come se fossero nati, & alleuati in mezzo alla Francia: hora ho deliberato meco stesso d'indirizzare* | *â lei una battaglia Italiana, composta dall' eccellente M. Matthias & ho voluto aggiungerci alcune* | *altre compositioni, accioche parimente sieno cantate da què giouani, i quali facendo si bella riuscita nel* | *canto Franzese, credo fermamête che nella propria loro favella saranno maravigliosi. Vostra* | *Signoria adunque riceva uolentieri questo dono, come debito â lei, e testimonio dell' amor ch'io le por-* | *to, alla quale con tutto il cuore mi raccomando. Di Venetia, alli* 3 *di Maggio.*

Aus der Stelle „*ho voluto aggiungerci alcune altre compositioni*" ohne den Beisatz „*del medesimo*" bin ich geneigt, zu schliessen, dass nur die „*Battaglia Italiana*" von Meister Matthias ist, die drei

Villotten aber von irgend einem andern Meister herstammen, der vielleicht auch dem Ang. Gardane unbekannt war; ähnlich wie wir die Autoren mancher Volksweisen nicht wissen. *)

Der 2. Ausgabe des Ang. Gardane vom Jahre 1552 ist noch eine *Villotta* in vier Theilen beigefügt. Der Titel dieser Ausgabe stimmt in der typographischen Vertheilung genau mit dem der 1. Edition überein; nach *diligentia* aber heisst es *„Ristampate & Corrette. Aggiontovi anchora una Villotta alla Padaona Con quatro Parte.* | *A quatro voci* | *In Venetia Apresso di* | *Antonio Gardane* 1552.“ Querquart; 30 Seiten. Bibl. München und Bologna.

Ueber den Werth dieser Komposition Passetto's, sowie den der drei *Villotten* und der *Battaglia Taliana* wolle man Kade's mit grosser Liebe geschriebene Abhandlung lesen (S. 15—37). Was übrigens die letztere anlangt, so kann ich mit Kade nicht übereinstimmen; ich halte dieses Stück für ein unreifes, mit den späteren, besonders kirchlichen Kompositionen Hermann's in keinem Vergleiche stehendes Effektstück. —

Das erste gedruckte Werk, das uns von der musikalischen Thätigkeit Hermann's, von seinem Ansehen in Italien und Deutschland, sowie von seiner Stellung in Mailand erzählt, ist im Jahre 1539 erschienen und verdient wegen seiner Unbekanntheit und Seltenheit gleichfalls eine nähere Beschreibung:

„Cantiones quinque vocum selectissimae, a primariis (Germnaiae (sic) *inferioris,* | *Galliae, & Italiae) musices magistris editae. Antehac typis nondum divulgatae. Numero viginti octo.* | *Mutetarum liber primus.“* | Auf der letzten Seite des Tenor steht: *„Argentorati apud Petrum Schæffer.* | *Mense Augusto, anno* | *M. D. XXXIX.“*

„PRAESTANTISSIMO VIRO D. VLRICHO
Varenbulero Imperialis judicis Vicecancellario,
D. & patrono suo eximio, Petrus Schefferus. S. D.

„Cum jam aliquandiu ornatissime vir et optime patrone, mea voluntate, et | *non absq; certarum causarum impulsu, labore et opere excudenda℞ can-* | *tionum pené in totum supersedissem. Coeperunt non pauci tum Germaniae tum* | *Galliae typographi musicas res, intercisis linearum ductibus, eisdemque notarum* | *rhombis per medium divisis impressas, tanta copia publicare, ut omnia passim* | *bibliopolia illis completa tantum non cantillent. Ego tam etsi in eo negocio pri-* | *mum libenter et plurimum versatus fui, statueram tamen unus illorum multitu-* | *dini locum dare: neq; á proposito consilio discessissem, nisi me tua praestantia, quae* | *mihi jam inde a multis annis et notissima, et non vulgari benevolentia me pro-* | *secuta fuit, ab instituta cessatione*

*) Becker und Fétis reden noch von einer Edition 1551, die sie aber sicher nicht gesehen haben, und deren Existenz ich ganz in Abrede stellen möchte.

ad intermissi muneris pensum et operam crebris | ad monitionibus revocasset. Nam animum, quem mihi illi immoderatione sua- | rum editionum ademerant, tu tuis exhortationibus imo provocationibus resti- | tuis, atque adeo ut mihi hodie propensior (quae tua persuadendo dexteritas est) ad pristinos meos labores mihi videar, quam unquam prius fuerim. Respondis- | sem autem jam dudum secundae tuae voluntati, nisi mihi materia Musices tuis di- | gna notis defuisset. Nam quam habebam partim non tam mearum, quam hu- | jus artis doctissimorum hominum, quorum hic non pauci sunt judicis aurium | talis videbatur, quae in publicum pervenire non deberet, partim ab aliis jam du- | dum vulgata jam fuerat. Jam vero tandem praeter spem quidem, at non sine felici quo- | dam auspiciis thesaurus cantionum summi pretii ex Italia ad me perlatus est, quem D. Hermannus Mathias Verrecoren. negocii musici primariae Ecclesiae Mediola- | ni magister, vir, praeter alias virtutes, in ea arte maximopere doctus, nuper ad me | misit: Ea Musica nostrae Germaniae, quantum scio, nondum visa" etc. Die wenigen Schlusszeilen bieten kein Interesse mehr.

Das Inhaltsverzeichniss obiger Sammlung ist nicht im Tenore (der das kaiserl. Druckprivileg Ferdinandi enthält), sondern im Discantus und den übrigen Stimmen:

Pater noster.	Maistre Jan.
Emendemus.	Nicol. Gombert.
Inviolata.	Gombert.
Dominator coelorum.	Consilion.
Mirabile mysterium.	Joan. Lebrun.
Audi filia.	Gombert.
Congratulamini.	Adrian Vuillart.
Salus populi.	Cadeac.
Salvum me fac.	Jaquet.
Hic est discipulus.	Gombert.
Nigra sum.	Andreas Silva.
Apparens Christus.	Joan. Lupi.
Tu Deus noster.	Gombert.
In te Domine speravi.	Jaquet.
Exurge quare.	Finot.
Ave et gaude.	Simon Ferrariensis.
Haec dies quam fecit Dominus.	Joan. Sarton (ist mit Feder einnotirt.)
Postquam impleti sunt.	(?)
In die tribulationis.	Jaquet.
Veni electa.	Gombert.
Laetare sancta.	Adrian Vuillart.
Peccavi super numerum.	Adrian Vuillart.
Da pacem.	Gombert.
Si bona suscepimus.	Verdelot.

Venite ad me omnes.	Gombert.
Vidi speciosam.	Joan. Lupi.
Laus Deo.	Gombert.
Dum complerentur.	Harchadelt.

Die Stimmhefte in Querquart sind Discant, Alt, Tenor, Bass und 5. vox.

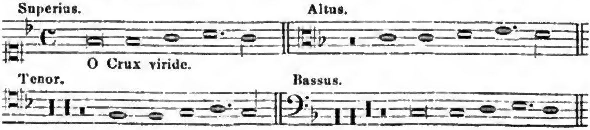
Wir ersehen also aus dieser höchst interessanten Sammlung (Münchener Hofbibliothek. Bologna), dass Hermann im Jahre 1539 als *„negocii musici primariae Ecclesiae Mediolani magister"* bereits fungirt, also wahrscheinlich früher schon zu dieser Ehrenstelle erhoben wurde, jedenfalls aber seit 1525 die Werthschätzung der Italiener resp. der Deutschen sich in bedeutendem Masse erworben hat. Dass er viel mit Deutschland in Verbindung stand, beweisen die gleich aufzuführenden Sammlungen des Joan. Otto von 1538, die eben erwähnte von 1539, und beinahe alle später zu beschreibenden Drucke, welche Kompositionen von ihm enthalten.

Hermann hat diese Sammlung auserlesener Kompositionen nur vermittelt, selbst aber keinen Beitrag zur selben geliefert. —

Ohne weitere Notiz finden wir den Namen Hermannus in der von Schmid genauer beschriebenen Sammlung (p. 181) des Joannes Otto, *Tomus II. novi operis musici*, 6, 5 *et* 4 *voc. Nunc recens in lucem editus. Noribergae, Hier. Graphaeus,* 1538. Unter Nr. XVII. nämlich steht die Motette: *„Surrexit pastor bonus"* mit der *pars II. „Ecce crucem Domini"*, welche zweifellos*) dem Matthias Hermann beizulegen ist und in folgender Weise beginnt:



*) Zu den zweifelhaften Werken des Hermann sind nach meinem Dafürhalten zu zählen: 1) Das 4stimmige Mot. *„O Crux viride lignum"* im *„Liber II viginti quatuor musicales quatuor vocum Motetos complectitur. Parisiis, Petr. Attaignant.* 1534. (Wien, Hofbibliothek.)



Genauer und sicherer ist die Bezeichnung der von Schmid (p. 162) ziemlich richtig beschriebenen höchst seltenen: *„Selectissimae | nec non familiarissimae | Cantiones ultra Centum . . . . . Augustae Vindelicorum. Melchior Kriesstein. M. D. XL"*, in welchen Nr. 1 *„Congregati sunt inimici nostri, sex vocum ad aequales voces"* und Nr. 47 *„Ne vous chaille, 5 voc. ad aequales voces"* mit ‚Her. Math.| Wer.' aufgeführt sind.

So viel ist durch die bisherigen Ausführungen, wie ich hoffe, unzweifelhaft und bibliographisch genau erwiesen, dass ein Niederländer, Namens Matthias Hermannus Werrecorensis*) im Jahre 1525 der Schlacht vor Pavia beigewohnt hat, in Italien und zwar in

2) Das *„Surge propera amica mea"* im *Liber IV.* der nämlichen Sammlung (*Petr. Attaignant*, 1534). (Wien, Hofbibliothek.)



Die einfache Bezeichnung „Mathias" reicht nämlich nicht hin, um unsern Hermann als Komponisten dieser beiden Motetten angeben zu können, da z. B. (wie O. Kade S. 98 richtig bemerkt) das Motett *„Cantabo Domino"*, im *Lib. III.* der *Motetti de Fiori*, *Lugduni ap. Jac. Modernum*, 1538, mit Matthias bezeichnet, bei Joan. Otto (Norib. 1537) unter Nr. 32 dem Matthias Eckel ausdrücklich zugeschrieben ist, und der Vorname Matthias einer Menge von Komponisten jener Zeit eigenthümlich war. Auch das dreistimmige Motett *„Gabriel Angelus"*, welches zuerst in dem *„primo libro di Madrigali d'Archadelt a 3 voci*, *In Venetia appresso di Ant. Gardano*, 1559" erschien, und dann in *„Selectissima. sacrarum cantionum . . . . flores 3 voc. Lovanii, Petri Phalesii*, 1569", im *Liber III.* nachgedruckt wurde, kann nur vermuthungsweise unserm Hermann zugeschrieben werden. Der gleiche Fall trifft bei den zwei Madrigalen *„Hor ved' amor che giovanetta* und *„Ridon' i prati e fiori"* ein, die im *„Libro primo dei Madrigali di Maestro Jhan etc. Venetiis apud Ant. Gardane*, 1541" unter der einfachen Bezeichnung „Matthias" stehen.

*) Die Italiener hatten und haben jetzt noch die Gewohnheit, den sogen. Taufnamen mit *nome* auszudrücken und ihre Bekannten oder grossen Männer beinahe ausschliesslich mit denselben zu benennen; sie nannten also den Hermannus M. (Maëstro) Mathias (wie sie auch Michel Angelo und nicht Buonarotti sagten) und liessen den Beinamen (*cognome*) weg. Ich glaube daher, dass unser Niederländer Matthias getauft war, sich Hermann schrieb und wegen seiner Abstammung anfangs, z. B. in der *Battaglia Taliana*, allgemein *„Fiamengo"*, Flamländer, und von seinem Geburtsorte her Werrecorensis oder Verecoiensis genannt wurde. Das Schicksal, bald Mathias, oder Matthias, bald Werecoren. oder Verecoien. oder Werrecorn. geschrieben zu werden, theilt unser Hermann mit Hunderten von Kunstgenossen seiner Zeit, deren Namen in Drucken und Manuscripten auf das Mannigfaltigste verunstaltet zu werden pflegten.

Mailand sich fest setzte, und daselbst wenigstens im Jahre 1539 die Domkapellmeisterstelle bekleidete. Die folgenden Artikel, welche sich auf Grund noch vorhandener Drucke mit Matthias Hermann beschäftigen werden, sollen über diesen bedeutenden Komponisten der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts weiteres Licht verbreiten.

Lautenbücher des XVI. Jahrhunderts.

Hans Newsidler.

Das Ander Buch.

Ein New Künstlich Lautten Buch, für die anfa- | henden Schuler, die aus rechtem Grund und Kunst nach der Tabulatur, gantz | leicht und ring zu lernen, durch ein leicht Exempel dieser pünktlein . .. ., Wohin man mit einem yeden finger recht und ordentlich greiffen sol. Weyter ist angezaigt, wie man die Tabulatur, auch die Mensur, und die gantz appli- | cation, recht und grundtlich lernen und verstehen sol. Mit vil schönen liebli- | chen stücken, Teutscher und Welischer tentz, auch vil artlicher guter Welischer | und frantzösischer Stück, auch zwo Schlacht, die vor Pafia und die | Frantzösisch, die seind mit allem fleys, mit lieblicher Colloratur | gemacht, die ein yeder zu seinem lust gebrauchen mag. | Durch mich Hansen Newsidler, Lutinisten und | Burger zu Nürnberg zusamen gebracht | und offenlich außgangen, im | D. M. XLIIII Jar. | Mit Römischer Kay. und König. May. freyheyt | inn Fünff Jaren, nicht nach zu drücken | begnadet. |

Kl. quer 4⁰. Bibl. G. Becker, Lancy.

Blatt 2: Druckerprivilegium: „Wir Ferdinand von Gottes Gnaten" etc. „gegeben in unser Reichs Statt Nurnberg den 22. Febr. 1543 (in Worten). Rückseite: „Dem Leser glück und heyl." $1^1/_2$ Seiten.

Blatt 3 Rückseite: „Wie sich erstlich einer zur Lauten | schicken, und die bezeicheden buchstaben | darauff leren sol.

Blatt 4—10: „Wie man die Tabulatur lernen sol"; „Wie man die Lauten sol lernen ziehen". „Wie man applicirn und recht greyffen sol"; „Von der Mensur"; „Von den einichen pünctlein über den Buchstaben".

Blatt 10—14: „Hie volget das erste Fundament der Lauten" u. s. w.

Die Blätter 14—71 enthalten folgende Stücke:

Nr.

1. Ich klag den tag und alle stund,
2. Mag ich unglück nit widerston.
3. Entlaubet ist der Walde.
4. Nach vilen deim.
5. Von Edler Art ein frewlain zart.
6. Ein guter artlicher hofftantz.
   Der hupff auff zum hofftantz.
   (Hienach volgen, guter Newer Stücklein 10. Teutsch und Französisch | die aus rechtem grund und Kunst, mit den pünctlen ausspunctirt | seind, wie man mit einem yeden finger recht und ordenlich greyffen soll.)

Nr.

7. Artlich und schön gantz wol gestalt.
8. Willig und trew ich mich ergib.
9. Fraw ich bin euch von hertzen holdt.

Nr.
10. Gesell, wis urlaub saumb dich nit, umb ein tritt.
11. Ich schwüng mein horn.
12. Kumbt her jr lieben gesellen, wir haben ein gans.
13. Gentil galans.
14. Lautre Jour Janes.
15. Jesuis damour deschredite.
16. Feme du Bien.
17. Nun volgen etlich Tentz Welisch und Teutsch.
der Hupffauff.
18. Der recht alt Hoff Tantz.
Der Hupffauff zum Hoff Tantz.
19. Ein Welisch tentzlein clira Cassa.
20. Hie volget der Hofftantz noch ein mal auff ein andre art jm abzug.
Der Hupffauff.
(Nun volgen etlich Welisch Tentz.)
21. Ein Welischer Tantz.
22. Ein ander welischer Tantz.
Der Hupffauff zum Tantz.
23. Ein gut welisch Tentzlein.
24. Ameur walt trop.
25. Ein welischer Tantz.
Der Hupffauff.
26. Lodesana. Ein welischer Tanz.
27. Passa mesa. „ „ „
28. Tula Bataglia.
Der Hupffauff.
29. Ein guter welischer Tantz.
30. Son Tornato Diolosa.
31. Du Wentzela.
32. Si par son fre.
33. Le vray amor.
34. Ami son fre.

Nr.
35. O seul Espoir.
36. Testa grant.
37. Cest faschaux.
38. Lamar narite.
39. Ic sege adiu.
40. Benedetur. Welisch.
41. Hü quel tourment.
42. Disantal.
43. Naur acorgete.
44. Henneur sons plus.
45. Folpechi.
46. Petit.
47. Hec est dies quam fecit dominus. *Archadelt.*
48. Hie volget die Schlacht vor Bafia. Der erst Teyl. Der ander Teyl der Schlacht.
(Hie volget ein Stück, das heist Lalafete, das ist auff Teutsch der Lörchen gsang, das halten etlich Lautenschlager für die Klein Schlacht, oder fur den Dritten tayl, der Schlacht, und hat doch die recht Schlacht vor Bafia nit mehr dann zwen Teil jm gesang, aber die Frantzösisch Schlacht hat drey teyl.)
49. Nun volget Lalafete.
50. Hie volget die Frantzösisch Schlacht die heist Singnori. (Diese Schlacht nimmt 15½ Seite ein.)
51. Der Judentantz.
52. Ein guter Gassenhauer auff die Welisch Art.
Der Huppfauff.
53. Preambel.

Blatt 72 enthält auf der Vorderseite das Register und auf der Rückseite die Abbildung der Laute.

Mitgetheilt von **Georg Becker.**

Hans Gerle.

Musica Teusch, auf die Instru- | ment der grossen unnd kleinen Geygen, auch Lautten, welcher massen die mit grundt und art jrer Com- | posicion auss dem gesang in die Tabulatur zu ord- | nen und zu setzen ist, sampt verborgener applicacion und kunst, | Darynnen ein liebhaber vn anfenger berürter Instrument so dar zu lust und neygung | tregt, on ein sonderliche Meyster mensürlich durch tegliche ubung leichtlich begreiffen | und lernen

mag, vormals in Truck nye vnd ytzo durch Hans Gerle Lutinist | zu Nurenberg außgangen. 1532.

In quer 4⁰. Ohne Paginirung, Bogen: A—Q, am Ende: Gedruckt zu Nurenbergk durch | Jeronimum Formschneyder.

Titelblatt mit Arabesken umgeben. Bogen A2: Allen vnd yeden der Lauten vnd Geygen kunst liebhabern, Wünsch | ich Hans Gerle Lutinist burger, zu Nürmberg frydt vnnd hayl etc. Erst tayl von den grossen Geigen (16 Seiten Text).

Bogen C2: Ich clag den tag (für 4 Geigen, wie die folgenden):

Eyn freylein sprach ich freuntlich zu.
Pacientia.
Mein fleiss vnd müe.
Mein selbs bin ich nit meer.
Ach herre Gott wie syndt meiner feyndt so vil.
(Das ist ein fug geen all stim aus dem Discant.)
Auff erdt lebt nit eyn schöner weyb.
Entlaubet ist der walde (nach Thom. Stoltzer).
Von edler art.
Tröstlicher lieb.
Elslein liebes Elslein du.
Die Gugel.
Bogen E2. Der andertayl diss Buchs. (Lehre der Noten.)
Bog. G1. Herr Christ der eynig Gott.
Mag ich hertzlieb erwerben dich (nach L. Senfl).
(3. Theil, 9 Seiten Text: von den kleinen Geigen.)
Mag ich gunst han (Bog. J).
Ein Maydt die sagt mir zu.
(4. Theil: von den Lauten, 12 S. Text.)
Ich klag den tag (für Laute, wie die folg.).
Paciencia (Bog. K4).
Trostlicher lieb.
Wo sol ich mich hin keren, ich armes brüderlein.
Paciencia.
Mein fleyss vnd müe ich nie hab gespart (Bog. L3).
Priambel.
Was wirdt es doch des wunderss.
Ach herre Gott wie seyndt meiner feindt so vil.
Die Brünlein die do fliessen (Bog. M2).
O du armer Judas.
Ich het mir ein Endlein für genummen.
Das Elselein.
Priambel (Bog. N).
Nun grüss dich Gott mein drusserlein.
Ich klag den tag. (20 Seiten Text.)
Dich als mich selbs (Bog. Q).
Ce ne pas.
Ach werde frucht.

Letzte Seite Korrekturen.
[Kgl. Bibl. Berlin.]

---

* In dem „Livre des meslanges, Paris, Adr. le Roy et Rob. Ballard, 1560," befindet sich in der Dedikation (von Ronsard geschrieben) gegen das Ende folgender Satz, der manche erwünschte Nachricht bringt: Entre lesquels se sont depuis six ou sept vingtz ans eslevez, Josquin des Prez, Hennuyer de nation, et ses disciples Mouton, Willard, Richaffort, Janequin, Maillard, Claudin (de Sermisy?), Moulu, Jaquet (de Berchem?), Certon, Et de nostre temps Arcadet, lequel ne cede en la perfection de cet art, aux anciens, pour estre inspiré de son Apollon Charles Cardinal de Lorraine." Das „eslevez" ist hier wohl nur mit „hervorgethan" zu übersetzen. Der Schlusssatz klingt fast ironisch, als wenn Arcadelt allein durch den Cardinal inspirirt (bezahlt) werde.

---

* Mit diesem Hefte schliesst der dritte Jahrgang. Das Abonnement wird als fortgehend betrachtet, wenn keine Abmeldung stattfindet. Bei den Buchandlungen jedoch muss das Abonnement von Neuem aufgegeben werden.

* Fehlerverbesserung. S. 15 Z. 9 liess Helmstädt (statt Hehnstädt) und Repetent (statt Repetant). Ferner ist zu dem Artikel noch zu bemerken, dass Herr G. W. Teschner in Berlin ein Portrait von Calvisius besitzt, auf welchem man liest: NATUS MDLV. — S. 58 Z. 2 von unten lies 1662 (statt 1692). — S. 66 Z. 19 lies Anhang (statt Beilage). — S. 69 Z. 17 lies Harmoniae poeticae. — S. 71 Z. 10 lies Hymenaeus. — S. 79 Anmerkung. Das H. F. heisst Hieronymi filius. — S. 115 Z. 28 das erste Wort „müssen" streichen. —

(Hierzu die Beilage: „Unsere Zeit.")

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.
Druck von Otto Hendel in Halle.

BEILAGE.

Im November 1871.

Erscheint als Beilage zu den Monatsheft. f. Musikgeschichte.

UNSERE ZEIT.

Umschau.

Die deutschen Streiche, von denen der Erdball dröhnte, ruhen, und der edle Streiter fürs Vaterland greift zur Leier — und ringsum erschallen Klänge des Friedens. Dass hierbei die Musiker selbst nicht die Letzten sind, hat das zum Ende neigende Jahr reichlich bewiesen.

Das niederrheinische Musikfest in Köln (28.—30. Mai),
die Beethoven-Feier in Bonn (20.—23. August),
die Versammlung des allgemeinen deutschen Cäcilienvereins in Eichstätt (3.—6. September) und
der deutsche Musikertag in Magdeburg (16.—18. September)

haben ihre Programme auf die hübsche Summe von 118 Musikpiecen gebracht, unter denen sich Oratorien, Messen und Sinfonien befinden, die schon allein fast ein Konzert ausfüllen können. Sollte man nicht meinen, der Musiker und Musikenthusiast wären aus anderem Stoffe gebildet als andere Menschenkinder? Drei bis vier Tage sich dem Gotte Apollo und Bacchus in eigener Person zu opfern, das ist eine Aufgabe, die mit den Thaten des Herkules wetteifern kann.

Doch dringen wir etwas tiefer in die Programme ein — über die Aufführungen selbst wollen wir schweigen, die Berichterstatter derselben haben ja hierin ihr Möglichstes geleistet. Die 118 Kompositionen rühren von 60 Komponisten her und zwar von 36 lebenden und 24 verstorbenen. Unter den Letzteren gehören 11 dem 16ten und 17ten Jahrhunderte an, 4 dem 18ten und 9 dem 19ten Jahrhunderte. Ihre stattliche Reihe ist folgende:

Aiblinger, 2 mal.	Pet. Cornelius, 5 mal.	Fr. Könen.
Abundio Antonelli.	O. Dressler.	E. Lassen, 4 mal.
Seb. Bach.	O. Eichberg, 2 mal.	Orl. de Lassus.
W. Bargiel.	C. Ett, 2 mal.	O. Lessmann.
L. van Beethoven, 21 mal.	Rob. Franz, 4 mal.	Fr. Liszt, 3 mal.
Bernabei.	Eug. Frey.	L. Marenzio.
W. Birkner.	N. Gade.	F. Mendelssohn.
J. Brahms, 3 mal.	Gluck.	G. Merkel.
von Bronsart.	C. Goldmark.	B. Mettenleiter.
M. Brosig.	G. Fr. Händel.	H. Oberhoffer.
von Bülow, 2 mal.	L. Hartmann.	Olivieri.
G. Buononcini.	H. L. Hasler.	Palestrina, 3 mal.
Casciolini.	Ferd. Hiller, 3 mal.	J. Raff.
Cornazzano.	Fr. Kiel.	Raim.

Rampis.	Frz. Schubert.	Viadana, 2 mal.
G. Rebling.	R. Schumann.	R. Volkmann, 3 mal.
C. Reinecke.	Schütky.	C. M. von Weber, 3 mal.
Rheinberger.	L. Spohr, 2 mal.	Frz. Witt, 8 mal.
Rieder.	G. E. Stehle.	Zachariis.
A. Rubinstein, 3 mal.	F. Thieriot.	Zopff, 2 mal.

Aus dieser Statistik tritt die erfreuliche Erscheinung hervor, dass die Musikfeste auf einer gesunden Anschauung fussen; sie beruhen nicht auf dem etwa unbewussten Drange, aus der Musik einen Kultus zu machen — wie es in England der Fall ist —, sondern auf dem echt deutschen Grundcharakter: die öffentliche Meinung als einzige und rechtmässige Richterin vorzuladen. Keine Kunst ist auf ein gemeinsames und einheitliches Wirken so angewiesen, wie die Musik, und sind daher die Musikfeste ganz besonders geeignet, dies zu befördern, sowie auch das Bewusstsein der Zusammengehörigkeit und des gemeinsamen Handelns, sowohl in Sachen der Kunst, als in sozialer Hinsicht.

Dies Letztere führt uns auf die Wirksamkeit der Tonkünstlervereine, speziell auf die Versammlung der Musiker in Magdeburg hin, welche die einst von Franz Brendel unternommenen Bestrebungen adoptirt und auf ein realeres Feld leiten möchten. Wir sagen „möchten“, denn die letzte Versammlung ist ebenso resultatlos verlaufen, wie alle früheren.

Man sollte meinen, dass die Deutschen in den verflossenen 23 Jahren parlamentarischen Daseins so viel gelernt haben sollten, dass sie mit mehr Umsicht eine Versammlung vorbereiten könnten; doch was bereits Handwerkergesellen mit Geschick in Scene setzen, bekommen die Priester des Apollo noch nicht fertig. Der Berliner Tonkünstlerverein besitzt ein eigenes Organ für seine Bestrebungen und es war ein Leichtes die Fragen vorher zu veröffentlichen, zu motiviren und dadurch den Weg anzubahnen. Dies ist wenigstens das Verfahren, welches jedes Parlament einschlägt und was überhaupt die Möglichkeit an die Hand giebt, sich vorher zu informiren. Die Tonkünstler aber haben vorgezogen die Versammlung nicht nur mit ihren Anträgen zu überraschen, sondern einer der Antragsteller hat die knapp zugemessene Zeit noch durch Verspätung vergehen lassen. Das Schicksal der Anträge war vorauszusehen und nur der eine: die Bildung eines ständigen Ausschusses, — welcher hoffentlich seine Aufgabe mit mehr Eifer betreiben wird, als der von dem früheren Musikertage gewählte, — ist das einzige Resultat. Wie der Humor, selbst bei den ernsthaftesten Verhandlungen nie schläft, so zeigte er sich auch hier, indem dieser Antrag mit allen gegen eine Stimme angenommen wurde. Dies wäre an und für sich ein sehr unschuldiges Vergnügen, doch die eine Stimme hatte keine Ruhe, bis alle

Welt wusste, welcher gewichtigen Persönlichkeit dieselbe angehöre, und so liest man in der Beilage zum „Echo“: „Aus dem Berliner Tonkünstler-Verein“ (1871 Nr. 38. S. 150) wörtlich: „die (Stimme) des Herrn Mendel, der diese octroyirte Bevorzugung nicht anerkennen wollte. Die Red.“ (Die Redaktion und Herr Mendel sind nämlich eine Person.) Wir müssen die Langmuth des Berliner Tonkünstler-Vereins bewundern, wie er überhaupt zugeben kann, dass sein Organ fortwährend zur Reklame -- und zwar in einer recht unangenehmen Weise — von und für Herrn Mendel benutzt wird.

Von den debattirten Anträgen wollen wir nur einen herausheben, nicht weil er uns als der wichtigste erscheint, sondern weil er in seinem Aeusseren so viel Bestechendes für den Künstler hat, dass zu befürchten steht, die Musiker rennen blindlings hinein und empfinden die Folgen desselben zu spät. Der Antrag lautet (Frz. Brendel kultivirte ihn seiner Zeit mit Vorliebe):

> Creirung einer Staatsbehörde für die Beförderung und Ueberwachung künstlerischer Pflege der Tonkunst, sowie Unterstützung hervorragender, kunstfördernder Institutionen.

Eine dieser Tage erschienene Broschüre:

> Ueber den Clavier-Unterricht von Johanna Gödel (Delitzsch bei R. Pabst, 1871, 7½ Sgr., 40 Seiten stark),

liefert hierzu ganz vortreffliches Material und charakterisirt auf Seite 25 den jetzigen Zustand folgendermaassen:

„Durch den Umstand, dass ein Jeder das Recht hat Musik-„unterricht ertheilen zu können, bildet sich jener rechtslose Zu-„stand und eine Massenconcurrenz von musikalisch nicht gehörig „ausgebildeten Lehrern, welche den Interessen der Kunst ebenso „sehr gefährden, wie sie den Unterricht in der Qualität herabsetzen „und den Lehrer von Beruf in seiner Stellung und Achtung benach-„theiligen!“ — Der Ruf nach Staatshilfe (S. 29) ist in ein recht verführerisches Aeusere gekleidet: „Gegenüber der Thatsache, dass „die musikalische Erziehung der Gesammtmenge oder des Publikums „nicht in den Händen von Künstlern und Virtuosen ruht (die Herren „Virtuosen sind nur meistens die schlechtesten Lehrer), muss es als „beklagenswerth erscheinen, dass die Ausbildung des gesammten „Lehrerpersonals, denen dies einflussreiche und schwierige Amt zur „Ausführung überlassen bleibt, nicht einer besonderen Fürsorge und „organisirten Pflege von Seiten des Staates wie von den „Vertretern der Kunst zu Theil wird.“

Wenn der Staat die Ausbildung der Künstler in die Hand nimmt, so hat er auch das Recht, dieselben zeitlebens als Staatsdiener zu betrachten. Er ruft dann eine Aufsichtsbehörde ins Leben, welche ihre Macht in jeglicher Weise zu wahren wissen wird: Vorlegung der Konzertprogramme, Genehmigung zur Errichtung einer Musikschule, Vor-

schriften wie der Lehrplan eingerichtet werden muss, welche Materien vorzugsweise zu kultiviren sind und wenn der Wind gegen die weltliche Musik steht, so können die Klassiker mit ihren Sonaten und Sinfonien sich in die Dachstübchen verstecken. Wo bleibt dann die freie Kunst, wenn sie ein Kompagniegeschäft mit dem Staate errichtet? O! über die zaghaften Seelen, die sich nicht auf ihre eigene Kraft verlassen, sondern stets nach Hilfe von Oben bliken.

Mit der Hausmusik ist es dabei noch gar nicht so schlecht bestellt, im Gegentheile, sie befindet sich auf einer hohen Kulturstufe; man muss nur nicht in die Mittelschichten des Volkes herabsteigen und den Geschmack, der durch die 3 Silbergroschenstunden der Musiklehrerinnen ausgebildet wird, für den des ganzen Volkes halten. Wenn wir auf die dilettantenhaften Leistungen in den Schwesterkünsten blicken, besonders in der Malerei und dort das entnervte Gemansche betrachten, so müssen wir die Leistungen in der Musik für bedeutend idealer und fleissiger ausgebildet halten.

Einen weit traurigeren Eindruck erhält man, wenn man die musikalischen Leistungen beim Gottesdienste in der Kirche ins Auge fasst. Hier können die Schwärmer für Staatshilfe praktische Studien machen, denn die meisten Organisten haben auf Staatsmusikinstituten und Seminarien ihre Ausbildung erhalten und müssen vor der Anstellung eine Prüfung bestehen. Wem kommt hier nicht der allvermögende A. W. Bach ins Gedächtniss, von dem einst Zelter auf eine Anfrage Goethe's: ob dies ein Nachkomme des berühmten Bach's sei? sagte: „das ist noch nicht einmal eine Pfütze". — Wir wollen unsere Aufmerksamkeit nur der protestantischen Kirche zuwenden, nicht nur, weil uns dieselbe näher liegt, sondern weil der katholischen Kirche bereits ein Streiter erwachsen ist, der mit wuchtigen Schlägen die Verrottung und Versumpfung geisselt und durch die Gründung des allgemeinen deutschen Cäcilienvereins das trefflichste Heilmittel geschaffen hat — wir meinen Franz Witt in Regensburg. Beginnen wir mit der Haupt- und Residenzstadt des geeinigten Deutschlands, mit Berlin und hier mit dem einstmaligen Musterchore, dem Domchore, welcher berufen war eine Reform der Kirchenmusik im ganzen Lande anzustreben und zugleich die altklassischen geistlichen Gesänge aus ihrer Vergessenheit zu ziehen und der Gegenwart zur Kräftigung und Erbauung wiederzugeben. Seit Neithardt's Tode scheint das Eine wie das Andere nicht mehr der Beachtung werth zu sein und ist an Stelle dessen eine Lauheit und Gleichgültigkeit getreten, welche jedem Kunstfreunde die ernste Mahnung auferlegen sollte, dagegen mit all seinen Kräften zu wirken. Wie wenig heute die einstigen Bestrebungen bei der Gründung des Domchores von maassgebender Seite beachtet werden, darüber giebt das Rückwärtsgehen des Kunstinstitutes das beredteste Zeugniss.

Vielleicht kann die öffentliche Meinung einigen Einfluss ausüben und die Aufmerksamkeit der betreffenden Behörde darauf lenken. Einige Beispiele werden die besten Beweise liefern. Allweihnachtlich veranstaltet der Berliner Künstler-Verein eine Transparent-Ausstellung, welche vom Domchore mit musikalischen Vorträgen begleitet werden. In früheren Jahren hörte man hier eine herrliche Auswahl von geistlichen Gesängen und die Verschmelzung der beiden Künste, verbunden mit der magischen Beleuchtung der Bilder, rief einen tiefen Eindruck in Jedermann hervor. Im Jahre 1870 hörten wir fast nur moderne süssliche Gesänge (auch einen von Bradsky, dem zweiten Gumbert) und der einzige alte Gesang: „Es ist ein Ros' entsprungen" (von Praetorius harmonisirt) ist bereits so bekannt, dass er sich schon in Schulliederbüchern befindet, und wir keine so kostspielige Einrichtung wie den Domchor bedürfen, um denselben kennen zu lernen. Bei den sonntäglichen Aufführungen im Dome befleissigt sich der Domchor einer sehr einfachen Eindringlichkeit, so sang er z. B. im August dieses Jahres an drei aufeinanderfolgenden Sonntagen ein und dieselbe Motette. Wer der Komponist derselben ist, konnten wir nicht erfahren, denn es ist im Berliner Dome nicht Gebrauch, die Gesänge durch angebrachte Tafeln bekannt zu machen. Darauf fussend, sowie auf eine unachtsame Zuhörerschaft rechnend, glaubt der Dirigent dem Berliner Publikum alles bieten zu können. Von der Geistlichkeit setzt man stets eine gewisse musikalische Bildung voraus, doch möchte man nach solchen Thatsachen wirklich einen gelinden Zweifel hegen. Was nun die Musik in den anderen Kirchen Berlins betrifft, so ist sie — mit wenigen Ausnahmen — wahrhaft trostlos. Der ganze Musikapparat besteht in der Orgel und das angestellte musikalische Personal in dem Organisten, der einen Jahresgehalt von 150 Thalern bezieht und dafür jeden Sonntag zweimal Gottesdienst halten muss uud ausserdem noch die Festtage, Busstage etc. etc. musikalisch feiern soll. Da es nun an den meisten Kirchen an einem Vorsänger fehlt, so kann man sich kaum einen Begriff von dem Unisono machen, was dort erschallt. Der Orgelton schwimmt wie ein Wrack auf hochgehendem Meere. Der Kirchenvorstand nimmt es zwar sehr gnädig auf, wenn der Organist auf seine Kosten und durch seine Mühewaltung einen Chor sammelt und einexercirt, die Noten aus seiner Tasche anschafft und Zeit und Geld zur Erbauung der Gemeinde opfert, doch selbst dafür etwas zu thun, oder die Gemeinde aufzufordern, durch Sammlungen (welche doch zu anderen Zwecken so ergiebig fliessen) ein Kapital zusammenzubringen, das fällt Niemanden ein. Wie man unter solchen Umständen noch an der Liturgie festhalten kann, ist ein Zeugniss mehr für den indifferenten Standpunkt, den die Geistlichkeit in Hinsicht der musikalischen Mitwirkung in der Kirche einnimmt. Fast scheint uns,

dass die einzige Hilfe nur in der gänzlichen Abschaffung der Musik in den Kirchen zu finden ist, da dieselbe nicht im Stande ist, auf der Höhe des heutigen Kunstgeschmackes eine dem Gegenstande entsprechende Ausschmückung zu gewähren. — Doch gehen wir zu den Kirchen über, welche eine ganz hübsche Summe für die Musik auswerfen; wir haben hier besonders die in den Provinzen noch von Alters her gut dotirten Kirchen im Auge, so tritt uns das Jammerbild in anderer Form entgegen. Hier sind zwar zwei Organisten und ein Kantor mit einem Sängerchore gut gestellt und es liesse sich ganz Vortreffliches damit leisten, wenn nicht von Alters her dem Kantor noch ein Orchester (wenn man es so nennen darf) aufgebürdet wäre, welches ihn und die Kunst wie ein Alp drückt. 4 Streichinstrumente, 5—7 Blechinstrumente, 2 Pauken und vielleicht noch 2 oder 3 Rohrinstrumente — ein wahres Trödelmarkts-Orchester — sind der Hemmschuh, welcher jegliche künstlerische Bestrebung erstickt und jeglichen guten Willen zu Schanden macht. Man sollte meinen diesem Uebel wäre mit einem Striche zu Leibe zu rücken, doch weit gefehlt: das können wir mit unserem bürgerlichen Verstande gar nicht begreifen. Was ist nun die Folge, dass die einzigen erbauten oder nicht erbauten Zuhörer aus dem gesammten angestellten Kirchenpersonale bestehen, welche das Amt dazu zwingt Zeuge des erbauenden Aktes einer allsonntäglichen Kirchenmusik mit Trompeten und Pauken zu sein. Mag man über das Publikum sagen und denken was man will, so viel ist gewiss, dass es ganz genau weiss, wo es sich erbaut oder amüsirt und sich nimmer zu etwas zwingen lässt, was gegen den gesunden Sinn oder gegen sein Vergnügen gerichtet ist. Damit soll aber nicht gesagt sein, dass Alles das, woran sich das Publikum amüsirt, einen gesunden Sinn bekundet.

Harmonielehre oder Kontrapunkt?

Die Partheien stehen sich scharf gegenüber, und ein gewissenhafter Lehrer kann sich in der allgemeinen Rathlosigkeit nur dadurch helfen, dass er von dem Einen wie von dem Anderen das Nothwendigste lehrt. Das kann der Wissenschaft aber nicht genügen, dass man an ihr herumkostet, und es ist daher eine der ersten Pflichten jedes Theoretikers, dass er mit Hand anlegt ein der Wissenschaft anpassendes und würdiges Gebäude aufzuführen. Die folgenden Zeilen haben die Absicht dazu anzuregen und den heutigen Zustand in kurzen Worten klar zu legen.

Die alte Kunst kannte nur die Intervallenlehre und die Lehre des Kontrapunkts. Eine ihrer wichtigsten Aufgaben bestand darin, dem Schüler die grösste Uebung in den Fortschreitungen jedes Inter-

valles zu verschaffen. Man begann mit den Konsonanzen und liess dann die Dissonanzen folgen. Diese Uebung erstreckte sich bis auf die mit der Oktave zusammengesetzten Intervalle. Hierauf wurde er mit dem einfachen Kontrapunkte von 2 bis 4 und mehr Stimmen bekannt gemacht, dann mit dem doppelten, dreifachen Kontrapunkte, dem Kanon und der Fuge. So ist Bach und Händel, sogar theilweise noch Mozart und Beethoven erzogen worden. Der letzte bedeutende Theoretiker dieser Schule ist Joh. Jos. Fux, dessen Gradus ad Parnassum (1725) noch im Jahre 1773 von Neuem aus dem Lateinischen übersetzt wurde. Die Harmonielehre, d. h. Akkorde bilden, ohne Rücksicht auf die fortschreitenden Stimmen zu nehmen, mit Ausnahme von Quinten und Oktaven, ist ein Produkt des 18. Jahrhunderts und hatte seinen Anfang in den akustischen Berechnungen Mersenne's, Werkmeister's, d'Alembert's, Rameau's u. A., welche nach und nach zu der bequemen Art der Harmonisirung führten. Sowohl der Klangreiz, als die leichtere Handhabung des musikalischen Materials verdrängte die alte Kontrapunktik in dem Maasse, dass man von der alten Intervallenlehre ganz absah und dafür die Harmonielehre einführte. Die Uebungen im Kontrapunkte dagegen, welche nun nicht mehr im natürlichen Zusammenhange mit der Elementarlehre standen, erschienen wie eine überflüssige und lästige Quälerei. Der Schüler sagt sich ganz richtig, was brauche ich den zweistimmigen einfachen Kontrapunkt, nachdem ich in der Akkordlehre schon jegliche Melodie vier- und fünfstimmig ausgesetzt habe? Er ist daher geradezu gezwungen zweimal von vorn anzufangen, und muss gleichsam bei den Uebungen im Kontrapunkte das vergessen, was er schon gelernt hat.

Doch auch die alte Akkordlehre ist ein überwundener Standpunkt, nachdem Helmholtz und Hauptmann die akustischen Verhältnisse und akkordliche Darstellung auf ganz neue Bahnen gelenkt haben. Beider Theorien sind aber nach dem Stande der heutigen Praxis noch nicht einführbar, d. h. ihre Lehren begründen sich auf Voraussetzungen, welche der Praxis vorausgeeilt sind und daher als unausführbar wie todtes Gestein ruhen. Helmholtz verlangt z. B. völlig rein gestimmte Tasteninstrumente und Hauptmann verkündet u. a. eine Molldurtonart und erkennt in dem Zusammenklange DFa einen verminderten Dreiklang.

Gewichtige Stimmen dringen auf eine Regeneration. Sie werfen die ganze heutige Akkordlehre zum Tempel hinaus, schwören der Instrumentaltechnik ewige Feindschaft und wollen durchaus auf den Standpunkt der alten Theorie des 16. und 17. Jahrhunderts zurückkehren. Mit solchen Umkehrtheorien ist aber wenig gewonnen, denn sie werden einfach negirt und man hält ihnen nur die eine Thatsache entgegen, dass unsere Kenntnisse der akustischen Verhältnisse eine weit gründlichere und der Wahrheit näher liegende ist.

Eine gleiche Unzufriedenheit herrscht über unsere zwei Tonleitern. Man stellt ihnen die sechs Toni der Alten gegenüber und wirft unseren heutigen Monotonie vor, ohne den Muth zu haben direkt die Einführung der Tonleitern der Alten vorzuschlagen, weil man sich sehr richtig sagt, dass sie das ganze moderne Harmoniegebäude über den Haufen werfen würden.

So steht es um die musikalische Theorie. Es gehört ein tüchtiger Kopf dazu hier Klarheit und Einigkeit zu erzielen. Wir schlagen nun vor (und bieten unsere Beilage zu den Monatsheften zur Klärung der Angelegenheit an), das vorhandene Material, welches so massenhaft vorliegt, gleichsam in statistische Ordnung zu bringen, um aus der Summe, welche sich für und wider diese und jene Theorie ergiebt, auf das Bedürfniss der Zeit richtig schliessen zu können, und darauf fussend wird es erst möglich sein, ein neues Gebäude mit Erfolg gründen zu können.

DEPROSSE (Anton). Vier Lieder aus den Gedichten des Mirza Schaffy von Friedr. Bodenstedt, für eine Bass- oder Bariton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von .... Op. 31. Leipzig, Breitkopf & Härtel. $22\frac{1}{2}$ Sgr.

Herr Deprosse gehört zu den begabtesten Künstlern der Neuzeit und wenn seine Leistungen bisher vom Publikum kaum beachtet worden sind, so ist dies ein Beweis mehr dafür, wie schwer es für einen Künstler ist, Schöpfer und Agitator zu gleicher Zeit zu sein. Wird ihm das Letztere nicht durch einen glücklichen Zufall erspart, so erlahmt schliesslich der Schwung der Seele und verzweifelt an seiner eigenen Kraft. Freilich kann der Zufall den Kunstinteressen auch manchmal ein arges Schnippchen schlagen und wie zum Hohne ein Werk mit dem Scheine der Glorie umgeben, welches in keiner Weise dessen würdig ist und nur zufällig einer auflodernden Begeisterung Ausdruck verliehen hat. Ich brauche kein Beispiel zu nennen, da das jüngst Geschehene noch zu frisch in Jedermanns Erinnerung lebt. Die vorliegenden Lieder Deprosse's geben neues Zeugniss von der Frische und Leichtigkeit der Erfindungsgabe des Komponisten. Natürlichkeit, gepaart mit einem feinen Schönheitsgefühl, sind die Hauptvorzüge desselben, welche hier noch besonders durch die reizende Poesie unterstützt werden. Wenn Herr Deprosse solche Lieder, wie das Vierte „An Hafisa", den Weg alles Fleisches wandeln lassen wollte, so würde er durch diese Selbstkritik seiner Muse den grössten Dienst erweisen. Wem läuft nicht einmal etwas Missglücktes aus der Feder? Wohl ihm, wenn er nicht gezwungen ist, das frisch Geschriebene direkt zur Druckerei zu senden — und das hat kein Künstler nöthig.

Ferner liegen uns 3 Balladen für eine Altstimme von demselben Komponisten vor (op. 32, Hamburg bei H. Pohle), welche abermals Zeugniss von dem bedeutenden Talente Deprosse's ablegen. Den Vorzug geben wir der 2. Ballade „Der Ottensund", von Karl Elze gedichtet. Hier entwickelt der Komponist eine Kraft und Abwechselung in den Rhythmen, welche hinreissend wirkt. Die 3. Ballade „Die Botschaft", von Heine, ist musikalisch ebenso bedeutend, doch wirkt hier der Text zu deprimirend. Ja, wenn der Strick, der Strick nicht wäre.

Nr. 1 „Auf brauner Dänenhaide" ist musikalisch der unbedeutendste Satz, nämlich im Verhältnisse zu dem, was Hr. Deprosse sonst leisten kann. Zu solchen Jammerakkorden wie f h as d — e b g c oder cis g e a — c fis es a müsste ein Komponist wie Hr. Deprosse gar nicht greifen. Das Gedicht (von Willatzen) eignet sich ganz vortrefflich zur Komposition, doch scheint dasselbe den Komponisten in eine sentimentale Stimmung versetzt zu haben, welche dem musikalischen Ausdrucke nicht günstig war. Der Sänger steht nicht über der Begebenheit, sondern hat sich „die bangen Sorgen des Mädchens" zu sehr zu Herzen genommen, — und das hat der Komposition Schaden gethan.

ROBERT FRANZ. Offener Brief an Eduard Hanslick. Ueber Bearbeitungen älterer Tonwerke, namentlich Bach'scher und Händel'scher Vokalmusik. Leipzig, 1871, F. E. C. Leuckart (C. Sander). 8⁰. 40 pp.

Der Brief ist gegen den Herausgeber der Händelausgabe und früheren Redakteur der Allgemeinen musikalischen Zeitung Herrn Friedrich Chrysander gerichtet und soll hauptsächlich eine Vertheidigung der Rob. Franz'schen Bearbeitungen Bach'scher und Händel'scher Werke bezwecken. Der Verfasser hat sehr Recht, wenn er die Presse und die Musiker anklagt, dass sie nicht nur seine Bearbeitungen und seine oft ausgesprochenen Ansichten völlig ignorirt, sondern sich überhaupt von der Sache gänzlich fern gehalten haben, und Herr Fr. Chrysander fast der Einzige gewesen ist, der öfter — freilich von seinem, dem Franz'schen scheinbar entgegengesetzten Standpunkte aus — die Angelegenheit berührt und besprochen hat.

Herr Franz sucht nun vor allem nachzuweisen, dass eine Meinungsverschiedenheit zwischen ihm und Chrysander in der Hauptsache gar nicht vorhanden ist, da beide von dem Grundsatze ausgehen, dass der bezifferte Bass ausgesetzt werden muss, und es handelt sich eigentlich nur um die Art und Weise der Ausführung. Wenn der Streitpunkt dem ferner stehenden Publikum scheinbar bisher auf anderen Motiven zu beruhen schien, so lag es an der eigenthümlich geführten Polemik in der Allgemeinen musik. Zeitung. Herr Franz weist nun nach, in welcher Weise sich seine Bearbeitungen der bezifferten Bässe von denen in der Händelausgabe (besonders in der 32. Lieferung) unterscheiden und wie er sich bemüht hat, die Händel'sche Kontrapunktik und Stimmenführung durch Orchesterinstrumente herzustellen, während Herr Chrysander den bezifferten Bass nur für Klavier oder Orgel harmonisch ausgesetzt und leider dabei nicht einmal den allgemeinsten theoretischen Grundsätzen Rechnung getragen hat. Unter vielen trefflichen Argumenten führt auch Herr Franz den einen ins Feld, dass eine solche Orgelbegleitung die Händel'sche Instrumentation weit mehr deckt, als seine Orchestrirung. In dem zweiten Abschnitte des Briefes geht der Verfasser theoretisch auf die Art und Weise der Bearbeitungen ein und weist an dem Baue und den Motiven der Originalsätze nach, wie man auf die Intentionen des Autors eingehen muss, um dem Werke die beabsichtigte Wirkung des bezifferten Basses zu verleihen. Zum Schlusse sagt Herr Franz (S. 35): „Sollen jedoch dergleichen Arbeiten einige Aussicht auf Erfolg haben, ist es durchaus nothwendig, dass die reconstruirende Thätigkeit auf einer wirklich produktiven Kraft, wäre sie auch noch so eng begränzt, ruhe; ausserdem muss sie dem Geiste, der in den Vorlagen herrscht, gewissermassen verwandt sein, weil sonst eine bedenkliche Zwiespaltigkeit des Stils kaum ausbleiben kann. Unter der Voraussetzung solcher

Qualitäten wird aber die Bearbeitung stets eine bestimmte Physiognomie, das nothwendige Ergebniss jeder individuellen Auffassung, annehmen. Je nachdem diese ausfällt, hat jene, die Bearbeitung, ihre gute Berechtigung, oder ist als eine hinfällige zu bezeichnen. Das sogenannte historische Reproduciren dürfte sich in der Kunst nur als leeres Hirngespinnst erweisen, denn eben das Beste fehlt: Fleisch und Blut."

(Diesem letzten Satze kann man nur in sehr bedingter Weise beitreten und es würde schlimm um die alte Kunst werden, wenn sich jeder Pfuscher an obige Worte halten wollte. Am Ende fänden sich noch mehr Verbesserer der alten Kunstwerke im Sinne Gounod's, und das Publikum würde ihm gewiss zujauchzen.)

„In der Mehrzahl der mir bekannt gewordenen Bearbeitungen — von den Mozart'schen und Mendelssohn'schen ist hier natürlich nicht die Rede — vermisst man nun eine Begabung in jenem Sinne recht sehr: darum sind sie denn auch meist trocken und nüchtern; die Verfasser scheinen sich überhaupt wenig Sorge zu machen, ob ihre Zuthaten den Stimmungen der Vorlagen congruent sind oder nicht. Ueberall sticht die Ausfüllung der Lücken unvortheilhaft von dem übrigen Satze ab: während dieser in blühendem Leben strahlt, bietet jene nur eine mechanische Anhäufung von Akkorden, die in theilnahmloser Trägheit neben einander stehen und weder mit der Singstimme noch mit dem Basse in geschmeidige Verbindung zu bringen sind. . . . ."

Die Rob. Franz'schen Bearbeitungen erregen gewiss überall die grösste Anerkennung und Achtung vor der geschickten Arbeit und dem tiefen Eingehen in die Werke Bach's und Händels, doch müssen wir hinzusetzen — und das wird der Hauptvorwurf sein, den man seinen Bearbeitungen von kompetenter Seite wohl durchweg machen wird —, dass sich Herr Franz von der modernen Klangwirkung nur zu oft fortreissen lässt und den Werken durch breitgelegte Harmonien, die so ganz das Eigenthum der modernen Technik sind, ein modernes Gewand umlegt, welches zwar das Original nicht verdeckt, doch aber einen anderen Eindruck hervorruft, als wir von älteren Werken erwarten. Wie sehr sich Rob. Franz die Ausdrucksweise Bach's und Händel's zu eigen gemacht hat, tritt schon in seinen eigenen Kompositionen hervor, wir erinnern nur an das herrliche Lied aus opus 10 Nr. 5: „Und die Rosen, die prangen." Wenn sich daher Herr Franz von den modernen Klangwirkungen mehr lossagen könnte, so wäre er gewiss Einer der Wenigen, welche der Aufgabe vollkommen gewachsen sind: die alten Werke durch kontrapunktisch geführte Füllstimmen der Jetztzeit geniessbar zu machen.

Bericht über das Wirken des „allgemeinen deutschen Cäzilien-Vereines" im Allgemeinen und über dessen 3. General-Versammlung zu Eichstätt.

Um die Wirksamkeit des Cäzilien-Vereines nach Verdienst würdigen zu können, müssen wir zuvor dem Zwecke der katholischen Kirchenmusik, der daraus folgenden Aufgabe, und den in der Folge der Zeit eingetretenen Verirrungen derselben einige Worte widmen.

Die kathol. Kirchenmusik ist die stete Begleiterin der Liturgie und ein integrirender Theil derselben. Sie hat den Zweck die Feier des Gottesdienstes zu erhöhen und das Volk in die entsprechende Stimmung zu versetzen.

Die kath. Liturgie schliesst in sich, das hl. Messopfer und das Officium. Besonders ist das erste der Inbegriff der erhabensten Akte, die unblutige Darstellung des Opfertodes Jesu zur Sühnung der Sünden der ganzen Welt. Tiefste Demuth und Zerknirschung des Herzens, unerschütterlicher Glaube, die freudige Hoffnung, der Frucht dieses Opfers theilhaftig zu werden durch vollkommene Theilnahme an demselben in gänzlicher Hingabe an Gott, sind die Akte, welche die Gläubigen dieser hl. Handlung entgegenbringen sollen.

Aufgabe der Kirchenmusik ist es daher, diese Akte in den Herzen der Gläubigen zu entflammen und zu nähren.

Die Kirche hat auch für eine solche Musik bis in die einzelsten Theile durch den Choralgesang gesorgt. Der gregorianische Gesang trägt auch wirklich alle Eigenschaften an sich, die ihn fähig machen seine hohe Aufgabe zu erfüllen. Er war auch fortwährend die alleinige kirchliche Musik bis zum 14. Jhhdt. Als sich um diese Zeit der polyphone Gesang zu entwickeln begann und in der Kirche sich eindrängte, geschah es bei seiner Unvollkommenheit nur unter grossen Kämpfen der Wächter der Kirche. Erst als er unter Palestrina sich auf den Gipfel der heiligen Kunst emporgeschwungen, duldete ihn die Kirche neben dem gregorianischen Gesange zur Verherrlichung des Gottesdienstes. Aber Musiker und Hörer, durch dessen Annehmlichkeit gereizt, fingen an den polyphonen Gesang vor dem einfachen Unisono des gregorianischen Chorals mit Vorliebe zu pflegen und diesen in den Hintergrund zu drängen.

Mit dem Auftreten der Instrumentalmusik, die im Dienste der Welt und der Sinnlichkeit gross gezogen war, verliessen die Musiker auch den von der Kirche gutgeheissenen, in seinen Weisen dem Chorale sich anschliessenden polyphonen Gesang, wendeten unter dem Beifalle des Publikums und vielfach auch der Kirchenvorstände diese Musikweise auch in der Kirche fast ausschliesslich an, und durften um so günstigerer Aufnahme sicher sein, jemehr sich diese Musik dem Kammer- oder Theaterstile näherte. Da sich fast jeder Chorregent berufen glaubte in diesem Kirchenmusikstile als Komponist aufzutreten, so wurde auch der künstlerische Gehalt auf das Minimum reduzirt, und da die Wächter schliefen oder aus falscher Geschmaks- und Kunstrichtung diese Musikweise begünstigten, und mehr Wohlgefallen an ihr als an dem greg. Chorale fanden, so ward dieser blos auf den Altar beschränkt, auf den Chören aber machte sich gräulicher Unfug breit. Ohrenbetäubender Lärm schien das bezeichnende hoher Kirchenfeste zu sein. Schmetternde Fanfaren mit Paukendonner begleiteten den Priester zum Altare, ertönten beim Gloria, Sanctus, gaben selbst das Zeichen zur Wandlung und schlossen eben so die hl. Handlung. Ueber liturgische Vorschriften setzte man sich so hinweg, dass Graduale und Offertorien durch Symphonien, Ouvertüren oder Opernarien ersetzt wurden. Dadurch war wirklich nicht nur der Gräuel des Aergernisses an die hl. Stätte herangetreten, sondern auch das Volk korrumpirt, dass es gewöhnt wurde, die profane Musik auch in der Kirche zu hören.

Wahrlich Christus hätte hier sagen können: Mein Haus ist ein Bethaus „ihr aber habt es zu einen Opernhause gemacht!“

Wohl hatten die kirchlichen Vorschriften stets den Choral wenigstens für Advent und Fastenzeit urgirt, aber auch damit selten Gehör gefunden.

Endlich erhoben sich als Eiferer für das Haus Gottes Männer wie Ett, Lück, Proske, welche diesem Treiben den polyphonen Gesang der alten Meister und den gregorianischen Choral entgegenstellten. Man bewunderte zwar die wundervollen, wie aus fernen Regionen herübertönenden Weisen, aber die Mehrzahl sehnte sich noch immer zurück nach den Fleischtöpfen Aegyptens, und es klammerte sich Hirten und Herde fest an den liebgewonnenen Schlendrian. Zu den begabtesten und eifrigsten Schülern Proske's zählte Franz Xav. Witt, damals Inspektor am Studienseminare zu St. Emmeram. Empört über die Missbräuche im Allerheiligsten schilderte und geisselte er sie in einer Brochüre: „Der Zustand der katholischen Kirchenmusik zunächst in Altbayern,“ welche viel Aufsehen erregte und Manche stutzig machte. Er legte aber zugleich Hand ans Werk. In seiner Eigenschaft als Inspektor zu St. Emmeram lag ihm die Besorgung der Kirchenmusik an diesem ob. Hatte sein Vorgänger H. Mich. Helmberger schon häufig auf die alten Meister zurückgegriffen, so führte Witt den gregorianischen Gesang und die polyphonen Werke der Meister des 16. Jahrhunderts fast auschliessend auf und zwar mit mustergiltiger Präzision

und Feinheit und schuf so, wie Schrems am Dome, eine weit berühmte Schule für kirchliche Musik.

Um seine Wirksamkeit auch nach aussen zu verbreiten, gründete er am 1. Januar 1866 die Musikzeitschrift: „Fliegende Blätter für katholische Kirchen-Musik." In dieser wirkt er mit wahrem reformatorischen Eifer für die gute Sache und nimmt mit unbeugsamen Muthe den Riesenkampf auf gegen den Missbrauch und seine Anhänger ohne Rücksicht der Person.

Der 9. Sept. 1867 führte ihn nach Inspruck, wo die 18. Generalversammlung der katholischen Vereine tagte, wohin er durch eine Einladung in Nr. 5 Jahrg. II p. 46 der fliegenden Blätter unter Angabe eines kurzen Programmes seine gleichgesinnten Freunde einlud, um dort diese Angelegenheit zu besprechen und Theilnehmer für seine Unternehmung zu werben. Die Generalversammlung wusste das in Angriff genommene Werk zu würdigen und so wurde dort der Keim des C.-V. unter den besten Hoffnungen gelegt. Die ausführliche Schilderung des gewonnenen Erfolges legt Nr. 8 d. F. Blätter l. c. p. 65 dar.

Kaum zurückgekehrt nach Insbruck, kündigt er in Nr. 9 d. Fl. Bl. desselben Jhg. p. 73 eine zweite Zeitschrift seine „Musica sacra, Beiträge zur Reform und Förderung der katholischen Kirchenmusik" an. Schon in Nr. 6 d. Fl. Bl. Jahrg. III konnte Witt ein Verzeichniss von 330 über ganz Deutschland verbreitete Mitglieder und die erfreulichsten Berichte über das erfolgreiche Wirken derselben bringen.

Noch einmal sollte sich der junge Verein an die grosse 19. General-Versammlung aller katholischen Vereine und zwar zu Bamberg anlehnen, und unter deren Schutze die erste General-Versammlung abhalten. Der ausführliche Bericht über diesen Akt findet sich im III. Jhrg. der Fl. Bl. 1868 Nr. 10 und 11. Gegen fünfzig für die Reform der Kirchenmusik begeisterte Männer hatten sich zu dieser Versammlung eingefunden, und zur gemeinsamen Förderung der guten Sache sich die Hand gereicht. Wie kräftig diese Männer zusammenwirkten, zeigte der Erfolg, dass noch vor der 2. General-Versammlung das Mitglieder-Verzeichniss die Zahl 1000 schon um 97 überschritten hatte und im IV. Jahrgange der Fl. Bl. über eine grosse Anzahl von Bezirksvereins-Versammlungen die erfreulichsten Berichte von dem frischen und fröhlichen Gedeihen des Vereins in allen Gauen Deutschlands erstattet werden konnten. So kam die Zeit der 2. diesmal selbständig auftretenden General-Versammlung des allgemeinen deutschen C.-V. zu Regensburg am 3. 4. und 5. August 1869, mit welcher der Verein einen wahren Triumph feierte. Mehr als 500 Theilnehmer waren erschienen; unter diesen hatten die Hochwürdigsten Herrn, der Herr Bischof Ignatius Senestcéy von Regensburg und Herr Weihbischof Dr. Baudri von Köln die Versammlung mit ihrer Gegenwart beehrt. Das Programm der mit der Versammlung verbundenen Gesangsproduktion war ein sehr ausgewähltes und reichhaltiges, aus dem gediegensten und schönsten erlesen, was die Meister des 16. Jahrhunderts geboten, cf. V. Jahrgg. d. fl. Blätter. Die Ausführung liess bei einem so vortrefflich geschulten und seit langer Zeit in dem Geiste dieser Kompositionen eingeweihten Sängerchore und so ausgezeichneten Dirigenten wie Schrems und Witt nichts zu wünschen übrig; und muss von der strengsten Kritik als vollendet und mustergiltig bezeichnet werden. Diese Leistungen fanden aber auch in der Presse vielstimmige Anerkennung, deren Mittheilung sich durch den IV. und V. Jahrgang d. fliegenden Blätter hindurch zieht.

Wollen wir noch einen Blick auf das bisherige Wirken des Vereins zurückwerfen. Eine Menge von Missbräuchen wurde abgeschafft. Es verstummten die Tusche, die beliebten Arioso auf der Orgel während der Wandlung kamen in Wegfall und an ihre Stelle trat die zu dem erhabenen Akte besser passende hl. Stille. Schlechte unkirchliche Kompo-

sitionen wurden beseitigt, der Choral wieder aus seiner Vergessenheit hervorgeholt, und man versuchte sich in Aufführung der alten Meisterwerke in zahlreichen Vereinen und bei Gelegenheit kirchlicher Feste. Es begann ein regeres Leben im Gesangsunterrichte und wurde von einigen Mitgliedern hierin Ausgezeichnetes geleistet. Man suchte allgemein den liturgischen Vorschriften gerecht zu werden durch ungekürzte Aufführung des Gloria und Credo, durch Einlage der den kirchlichen Festen entsprechenden Graduale und Offertorien und Wiederaufnahme der ganz in Vergessenheit gekommenen Introitus und Communion und endlich durch Einführung der dem Altargesange entsprechenden Responsorien.

Ein in die Reform der Kirchenmusik tief einschneidender Beschluss, eine Frucht dieser Versammlung, war die Gründung eines Vereinskataloges, in welchen die von aufgestellten Censoren approbirten Musikalien den Vereinsmitgliedern bekannt gegeben werden sollten. Er umfasst gegenwärtig 71 Nummern aus verschiedenen Fächern kirchlicher Musik.

Die wichtigste Frage, von deren glücklicher Lösung die dauerhafte Wirksamkeit des Vereins für Hebung der Kirchenmusik für die Zukunft abhängt, ist die Gründung einer kirchlichen Musikschule. Der Präsident des Vereins ging auch hierin mit grösster Opferwilligkeit voraus, indem er zu diesem Zwecke 1000 Fl. aus dem Honorare für seine literarische Thätigkeit bestimmte. Sieh fl. Bl. V. Jahrg. 1870 p. 5. Das gedeihliche Wirken des Vereins hatte ihm die Approbation und anerkennende Zustimmung fast sämmtlicher Bischöfe Deutschlands erworben. Eine noch grössere Auszeichnung sollte ihm der Schluss des Jahres 1870 bringen. Auf Ansuchen von 29 deutschen, beim vatikanischen Concil in Rom anwesenden Oberhirten, erhielt der Verein und dessen Statuten vom hl. Vater selbst die Approbation.

War es im Jahre 1870 in Folge des Krieges nicht möglich, eine General-Versammlung zu halten, so setzte der Verein doch mit unermüdetem Eifer seine Thätigkeit fort, sich immer weiter verbreitend, so dass er gegen Ende dieses Jahres mehr als 4000 Mitglieder zählte.

Mit Oktober des Jahres 70 war der Präsident des Vereins, der aus Gesundheitsrücksichten seine Stelle als Inspektor des Studienseminars zu St. Emmeram niedergelegt hatte, nach Eichstätt übergesiedelt, um dort für die Dauer eines Jahres die Kapellmeisterstelle am Dome zu übernehmen. Es war dieses eine schwierige Aufgabe.

Der Domchor war nur mit wenigen und ziemlich schwachen Kräften besetzt. Der verstorbene Kapellmeister Rampis hatte zwar die Instrumentalmusik aufgehoben und Vokalmusik mit oder ohne Orgelbegleitung eingeführt; allein bei dem redlichsten Bestreben, die Aufführungen zu heben, gelang es ihm aus Mangel an genügender Kenntniss dieser Musikgattung nicht, das ersehnte Ziel zu erreichen und sein Personal in die Technik und in den Geist dieser Gesangsweise einzuführen. Etwas mehr war im bischöflichen Seminare vorgearbeitet worden durch den damaligen Musikpräfekt Struller. Besonders nach seiner Rückkehr vom Regensburger Gesangsfeste führte er leichte Kompositionen alter Meister mit grosser Präzision und anerkennenswerthem Verständnisse auf; besonders hatte er den gregorianischen Choral mit einer Feinheit und Richtigkeit der Deklamation zum Vortrage gebracht, dass man ihn nicht leicht irgendwo besser und anziehender zu hören bekommen konnte, und selbst Laien von der Andacht des Gesanges sich angezogen fühlten. Dieses war der Boden, auf den Witt seinen Bau aufzuführen hatte, wobei noch dazu beide Chöre nicht zusammen wirken sollten.

Aber hier zeigte es sich, was ein ausgezeichneter Direktor und guter Wille von Seite des Chorpersonals vermögen. Nach einigen Wochen war der Domchor umgestaltet, und führte neuere Kompositionen, wie sie in

den Beilagen zu den fliegenden Blättern und zur Musica sacra enthalten sind mit einer Präzision, einem Verständnisse und einer Dynamik des Vortrags auf, welche die höchste Erwartung weit übertrafen. Nicht minder führte Witt den Seminarchor immer tiefer in den Geist und die Schule der alten Meister ein, deren Kompositionen er von diesem Chore mit ziemlicher Vollendung im Dome zur Aufführung brachte, so dass man hier Genüsse fand, die man sonst nur in Regensburg suchen konnte.

Die Sache nahm einen so erfreulichen Fortgang, das Witt in Nr. 6 Jahrgg. VI, 1871, p. 45 die 3. General-Versammlung des allg. deutschen C.-V. nach Eichstätt auszuschreiben und eine Produktion kirchlicher Musik damit zu verbinden sich ermuthigt fühlte. Das sehr reichhaltige Programm bestand aus folgenden Stücken:

Sonntag, 3. Sept. Vorm. Asperges von Alois Rieder. Missa 6 voc. op. XIX von Fr. Witt. Graduale: „Jubilate Deo“ von Casp. Aiblinger, 5stimmig.

Abends Litanei von Fileno Cornazzano (1628 als Posaunist der Herzg. Bayr. Hofkapelle) und Tantum ergo von Raim.

Montag, 4. Sept. Vorm. Requiem von Ett, 4stimmig, dann Missa pro defunctis 5 voc. von Fr. Witt.

Abends Litanei 5 voc. op. XX^a von Fr. Witt.

Dienstag, 5. Sept. Vorm. Ecce Sacerdos von Rampis. Missa „Hodie christus natus est,“ 8 voc. von Palestrina. Graduale: „Ecce Deus salvator, 5 voc. von Aiblinger. Offertorium „Laudate Dominum“ von C. Ett. Te deum 8 voc. mit 4 Posaunen von Fr. Witt, op. X.

Nachmittag, Vesper „Falsi bordoni 5 voc.“ von Viadana und 4 voc. von Zachariis. Magnificat 4 voc. von Marenzio. Hierauf Kirchenkonzert:

1. Veni sancte Spiritus von Olivieri.
2. Motett: „quem vidistis pastores“ 6 voc. c. Org. von Abundio Antonelli (17. Jhhdt.).
3. Miserere 4—6 voc. von Palestrina (?) aus 3 verschiedenen Falsibordoni bestehend.
4. Motett „Verbum caro factum 6 voc. von Leo Hassler.
5. Ps. De profundis 5 voc. von Orlandus Lassus.
6. Gloria aus der Missa Papae Marcelli 6 voc. von Palestrina.
7. Improperien von Bernabei.
8. Motett „Angelus Domini“ von Cl. Casciolini.

Mittwoch, 6. Sept. Vorm. Instrumentalmesse op. XVI von Greith. Grad. „Domine praevenisti 8 voc. von Fr. Witt. Offert. „Veritas mea“ 8 voc. von Fr. Witt.

Nachmittag. Instrumentalvesper op. 34 von Brosig. Dann 2. Kirchenkonzert:

1. Ave Maria von Fr. Liszt.
2. Tantum ergo für 4 Männerstimmen mit Orgel von Fr. Liszt.
3. „Emitte Spiritum tuum“ 7stimmig von Schütky.
4. 2 Lamentationen von Fr. Witt, 4—5 Stimmen.
5. Pange lingua von Bern. Mettenleiter, 4 Stimmen.
6. Regina coeli laetare von W. Birkler, 4 Stimmen.
7. Veni sancte Spiritus von Eugen Frey.
8. Sanctus, Benedictus und Agnus aus der Missa S. Augustini von Fr. Witt.
9. „Maria wir dich grüssen“ von Fr. Könen; 4 Stimmen.
10. „Ave Maria zart“ von G. E. Stehle.
11. „Offertorium „Tui sunt coeli“ 5 voc. von H. Oberhoffer.
12. Motett: „Salvator mundi“ 8 voc. von O. Dressler.

Wir wollen diese 3. General-Versammlung von einem dreifachen Gesichtspunkte aus betrachten und zwar:

1. Die Auswahl der gewählten Piecen. Mit anerkennungswerthem Takte sind die zwei Kirchenkonzerte nach den Komponisten geschieden. Das erste führte Werke von alten, das zweite von neueren Meistern vor, wodurch es möglich war die verschiedene Wirkung beider Richtungen zu vergleichen. Zu diesem Zwecke hätten von letzteren allerdings weniger Stücke genügt, um so mehr als die in kunstreicher Durchführung und grossartiger Wirkung gleich ergreifenden alten Meisterwerke den Geist schon so eingenommen hatten, dass auch die wahrhaft guten Arbeiten unter den Neueren den verdienten Anklang nicht mehr finden konnten und mehrentheils nur durch die gelungene Aufführung und der äusserst sorgfältigen Mischung von Piano und Forte Interesse erregten.

Dass diesmal auch Instrumentalwerke zur Aufführung gelangten, rechtfertigt den Verein von dem Vorwurfe, dass er Instrumente ganz von der Kirche ausschliesse.

Es wäre aber sicher mit grosser Befriedigung hingenommen worden, wenn eine dieser beiden Werke einen älteren Auktor aus dem 17. oder Anfange des 18. Jhhdt. zum Verfasser gehabt hätte, da zu dem die Messe von Greith sich von den guten Werken anderer neuerer Meister z. B. Hahn, nur wenig unterscheidet, und die Posauneneffekte derselben eben nicht so ganz dem Geiste der Liturgie entsprechen.

Da der Verein die Pflege des gregorianischen Gesanges an die erste Stelle seines Programmes setzt, und dieser noch wenige Freunde zählt, so hätten wir ihm recht gerne eine namhafte Vertretung in dem Programme gewünscht, um so mehr, da dem einzelnen Lehrer auf Dorfchören es wohl nicht möglich sein wird, andere Musikwerke für gewöhnlich zur Ausführung zu bringen, als den Cantus gregorianus, so wäre es besonders vortheilhaft gewesen, wenigstens ein oder das andere Stück nur von einer Stimme mit oder ohne Orgelbegleitung vortragen zu lassen, um den Beweis zu liefern von der anziehenden Schönheit desselben bei richtiger Ausführung.

Die Produktion der Regensburger General-Versammlung brachte 2 Choralmessen, die Missa für die Sonntage in der Fasten, und das Requiem. Auch in dem Verhältnisse der zur Aufführung gelangten Werke von alten und neueren Komponisten neigt sich das letzte Programm in Vergleich zum Regensburger stark der letzteren Richtung zu, während dort das Verhältniss der alten zu den neueren auf 69: 31 % stand, stellte es sich hier in Eichstätt auf 29: 71 %.

2. Die Aufführung selbst stand in ihrem Werthe der zu Regensburg nicht nach, ja sie war nach einer Richtung hin für die anwesenden Männer, welche irgend wie die Reform ihrer Kirchenchöre in Händen haben, weit belehrender. Konnte solche in Regensburg sich bequem hinter die Entschuldigung flüchten, dass solche Erfolge nur mit solchen Kräften zu erzielen seien, wie sie in Regensburg zu Gebote standen, so ist hier dieses Ruhekissen vollständig beseitigt. Die Verhältnisse können nicht wohl ungünstiger sein; des Hrn. Kapellmeisters Ausdauer hat sie aber so überwältigt, dass diese Produktion einen Erfolg hatte, welcher allgemein und selbst von den feinsten Kennern vollständig und mit Bewunderung anerkannt wurde, und die durch die Presse bisher bekannt gewordenen Berichte es glänzend bezeugen: Schade dass Witt von der Leitung des Domchors nach diesem Erfolge seines Wirkens zurücktritt. Doch ist es tröstlich, dass ihm in dem Vikar- und Seminarmusikpräfekten Hrn. Tresch in seiner Stelle ein Mann folgt, der sich schon lange mit alter Musik an der Wiege und Metropole klassischer Musik mit Liebe und Eifer befasste

und so neben Begeisterung und Aufopferung auch die nöthige Tüchtigkeit seinem neuen Wirkungskreise entgegen bringt.

3. Seit der 2. General-Versammlung hat der Verein nicht nur der Approbation des hl. Vaters, Papstes Pius IX. und der Protektion des Kardinals Ant. de Lucca sich zu erfreuen, sondern er nahm auch an Ausdehnung und Wirksamkeit zu.

Bei Eröffnung der ersten Sitzung konnte der General-Präsident Witt den Anwesenden die erfreuliche Mittheilung machen, dass sich die Vereins-Mitglieder auf 4000 wenigstens vermehrt und der Verein sich nicht blos in Deutschland, sondern auch über Europa bis nach Amerika ausgedehnt habe. Die Berichte in den fl. Bl. bringen stets die Anzeigen von Gründung neuer Vereine, vom Zuwachs der bestehenden, von Gründung vieler Gesangsschulen und interessanten Produktionen.

Eine solche Thätigkeit auf dem Gebiete kirchlicher Musik kann auch nicht ohne Rückwirkung bleiben auf die Musik im Allgemeinen, und wird durch Läuterung des Geschmackes in dieser Richtung auch beitragen, das Gemeine aus dem Bereiche der Volksmusik mehr und mehr zu verdrängen.

So möge denn der Verein unter dem Segen des Himmels, der bis jetzt ihn sichtlich begleitete, sich fort und fort innerlich und äusserlich entfalten zur Ehre Gottes, zur Erbauung der Gläubigen, zur Hebung der Kunst und Bildung des Volks. **R. Schlecht.**

Mittheilungen.

* Die Allgem. musik. Ztg. theilt in Nr. 41 einen Artikel mit, welcher über ein altes Klavierinstrument im Benediktinerstifte St. Peter zu Salzburg Kunde giebt. Dasselbe trägt die Jahreszahl 1591 und hat eine Hammermechanik. Der Verfasser des Artikels ist selbst sehr in Zweifel, ob man das Alter des Instrumentenkastens auch auf das Alter der Mechanik beziehen darf, und der Artikel hat nur in soweit Werth, als er überhaupt auf das Instrument aufmerksam macht. Es wäre sehr wünschenswerth, wenn dasselbe von sachkundiger Hand untersucht würde.

* Die Berliner Musikzeitungen machen von einer von Herrn Kosleck in Heidelberg aufgefundenen alten ungeschwungenen Trompete so viel Wesen her, als wenn man bisher gar nicht gewusst hätte, wie dieselben aussehen. Auf manchen Kirchenchören kleiner Städte werden sie noch heutigen Tages als Begleitungsinstrumente zum Chorale gebraucht. So sah ich vor Jahren zwei solche Trompeten in der Kirche zu Festenberg in Schlesien. Weit wichtiger für uns wäre es, wenn Herr Kosleck erklären wollte, ob jeder Trompetenbläser ohne besondere Uebung Gebrauch von derselben machen kann. Die Instrumente selbst wären schon zu beschaffen, aber die Bläser werden wohl schwer zu finden sein, da nicht alle Cornet- und Trompetenbläser die Kunstfertigkeit des Hrn. Kosleck besitzen.

* So erfreulich die Beobachtung ist, wie die Musik immer mehr zum Allgemeingut wird und deren Uebung und Bewunderung bis in die untersten Stufen des Volkes dringt, so unangenehm und herabwürdigend sind die marktschreierischen und spekulirenden Annoncen in den Tagesblättern. Gehen dieselben von unbedeutenden Persönlichkeiten aus, wie jene Anzeige einer Dame, welche ihr Pianino zum Verkaufe ausbietet und den Käufer zugleich umsonst unterrichten will (ohne zu bestimmen, auf wie lange Zeit), so lacht man darüber; zeigt aber ein bekannter Künstler seine neu errichtete Klavierschule als „Neue Klavierschule“ an und stellt sich damit unter die Kategorie der Waarenverkäufer, die durch besonders frische Waare sich auszeichnen wollen, oder — wird ein Musikschriftsteller gesucht, welcher in klar und lebhaft geschriebenen Artikeln den von Gervinus in seinem Werke „Händel und Shakespeare“ entwickelten Reformstandpunkt kräftig und nachhaltig (!) durchzuführen im Stande ist, — so möchte man sich schämen einem Stande anzugehören, dessen Vertreter so wenig die Würde der öffentlichen Stellung zu wahren wissen und selbst ihre Kunstleistungen auf den Standpunkt der Spekulation stellen.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.
Druck von Otto Hendel in Halle.